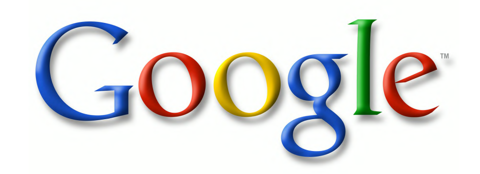
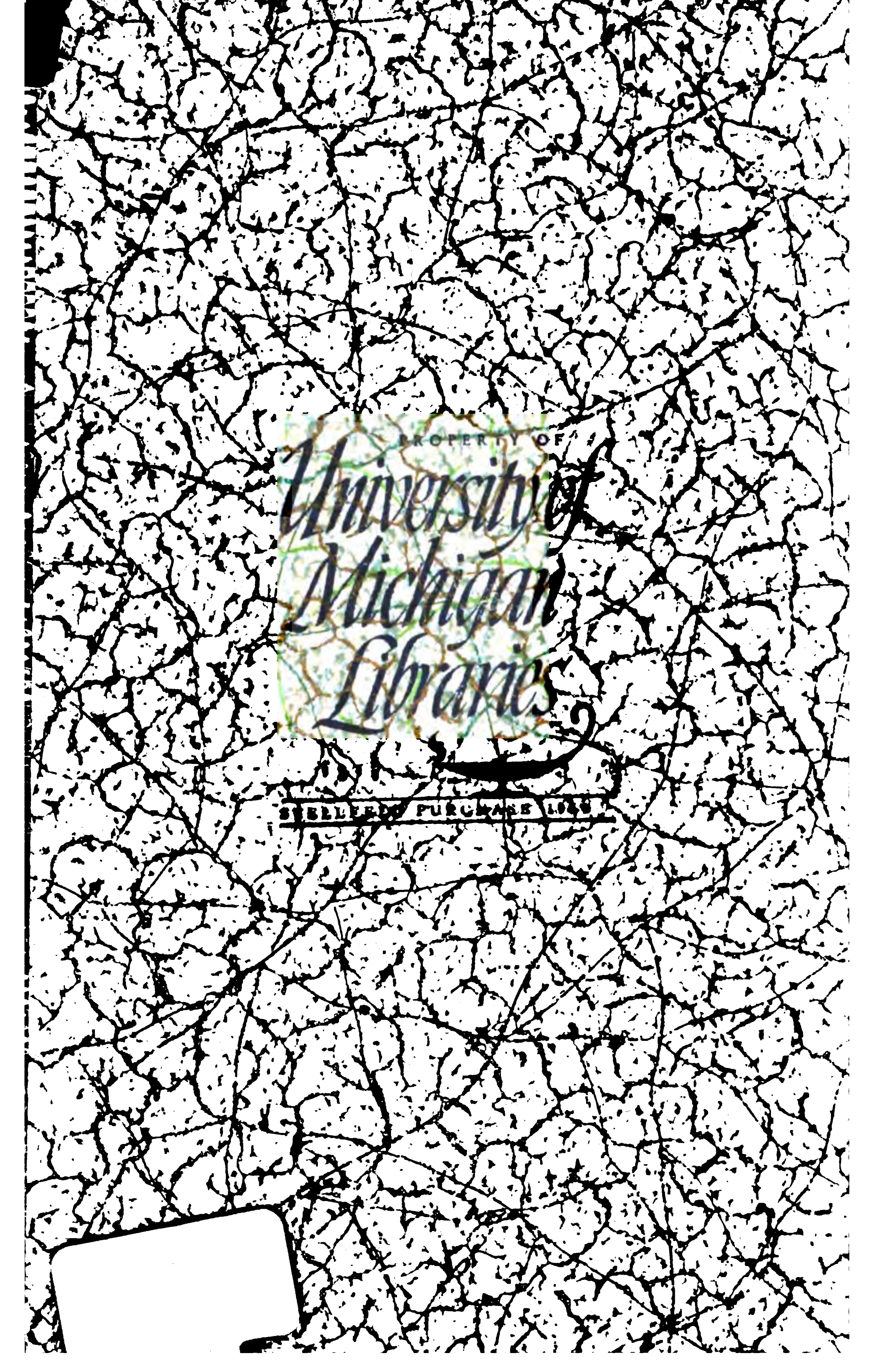
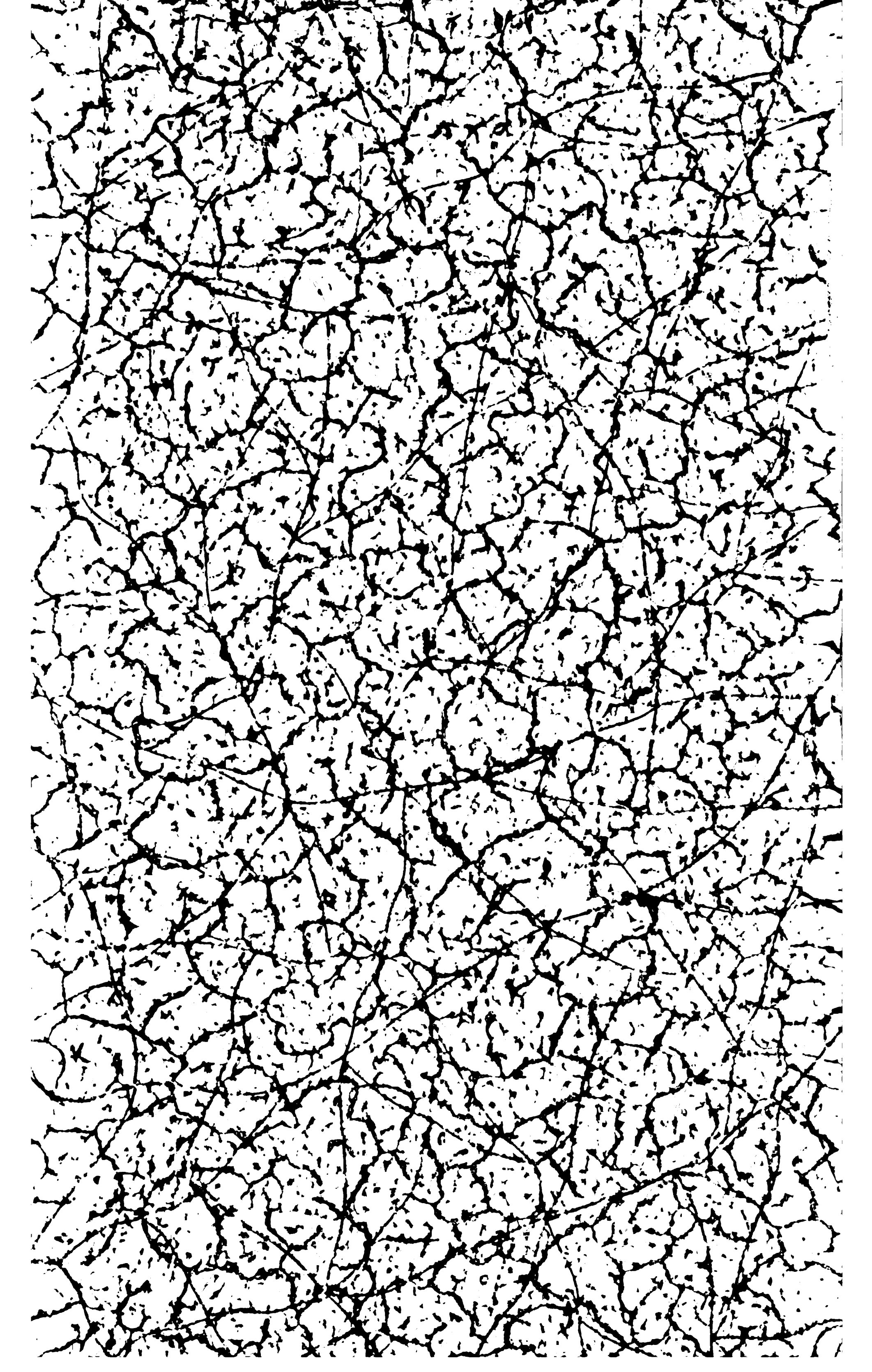






Die Violine und ihre Meister

von

Wilh. Jos. v. Wasielewski.

Vierte,
wesentlich vermehrte und verbesserte Auflage mit Abbildungen.



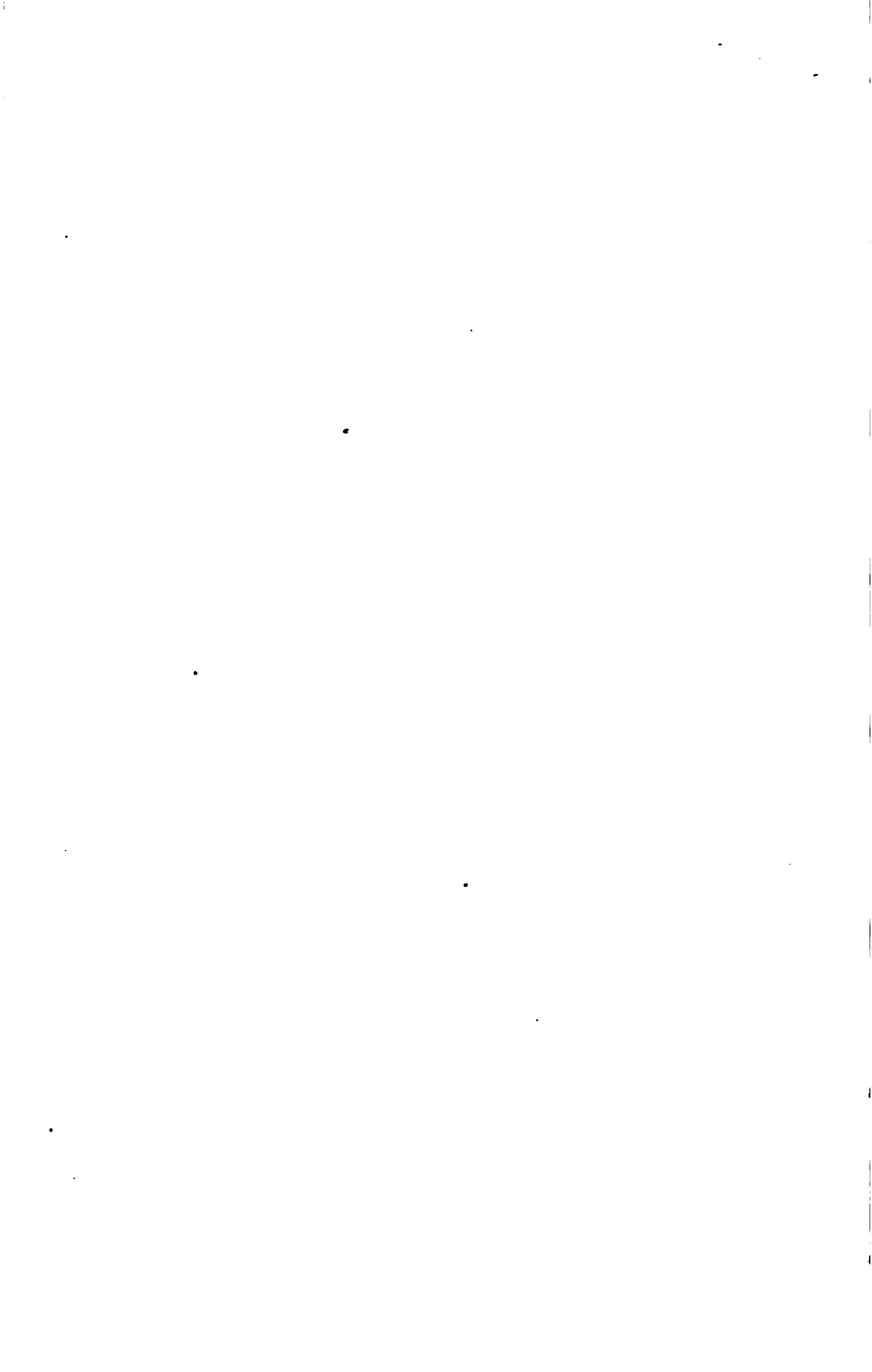
Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel
1904.

Frau

Lilla Deichmann-Schaffhausen

in Verehrung

gewidmet.



Vorwort zur ersten Auflage.

Die folgenden Blätter verdanken ihre Entstehung nicht nur der Absicht, einen Baustein zur Kunstgeschichte zu liefern, sondern auch dem Wunsche, eine fühlbare Lücke in der Musikliteratur der Gegenwart auszufüllen. Unter allen Tonwerkzeugen der Neuzeit ist die Violine das wichtigste. Ihre Pflege als Haus-, Konzert- und Orchesterinstrument bildet ohne Frage einen Hauptfaktor der gesamten modernen Tonwelt. Für den innern Zusammenhang der Erscheinungen in diesem Gebiete ist es daher von besonderem Wert, die historische Entwicklung des Violinspiels sowohl in allen einzelnen Teilen zu erkennen, als ihre Gesamtheit zu überblicken. Vielleicht wird man hier und da der Meinung sein, daß ein Teil der in diesem Buche berücksichtigten Violinspieler für den angestrebten Zweck entbehrlich gewesen wäre, indes nur mit scheinbarem Recht. Ein annäherndes Gesamtbild der historischen Entwicklung des Violinspiels konnte nur gewonnen werden, wenn möglichst alle Geiger von irgend einer Bedeutung bis auf die Gegenwart herab berücksichtigt wurden. Die von mir in dieser Hinsicht beabsichtigte Vollständigkeit macht es nicht nur möglich, speziell die Bildung, mannigfache Verzweigung und Kreuzung der verschiedenen Schulen zu verfolgen, sondern bietet auch Gelegenheit, sich über ihre allmähliche Verbreitung und Verallgemeinerung im einzelnen zu orientieren. Auch wird das kunsthistorisch interessante Faktum dadurch anschaulich, wie verhältnismäßig wenig von den massenhaften Violinkompositionen der Vergangenheit bis auf unsere Gegenwart gekommen ist. Ich kann nicht mit Gewißheit behaupten, ob mir nicht etwa einzelne ältere oder neuere bedeutsame Violinmeister entgangen sind. Sollte es der Fall sein, so ist es nur wider meinen Willen geschehen; man darf nicht annehmen, daß ich irgend jemand

der bezeichneten Kategorie vorsätzlich ausgeschlossen. Vervollständigungen, die zum Teil in betreff so mancher Künstler unserer Tage wünschenswert sein könnten, mögen der Folgezeit vorbehalten bleiben.

Die Geschichte des Violinbaues habe ich absichtlich in der Einleitung nur summarisch behandelt, weil über diesen Gegenstand bereits mehrere Schriften vorhanden sind, die alles enthalten, was wir von demselben wissen. Weitere, rückwärtsgehende Forschungen über die Genesis der Streichinstrumente gehören ohne Frage in das Gebiet der Archäologie, dem sie auch verbleiben mögen. Mir kam es vor allem darauf an, die Violine von dem Zeitpunkt ihrer unzweifelhaften Existenz ab der Betrachtung zu unterziehen, um daran eine historisch biographische und kritisch ästhetische Darstellung des Violinspiels sowie der Violinkomposition und der Violinspieler zu knüpfen. Es war sehr verlockend, in diesen Hauptteil meiner Arbeit andere naheliegende musikalische Fragen hineinzuziehen, da Violine und Violinspiel fast in allen Zweigen der praktischen Musikpflege eine bedeutsame Rolle spielen. Indessen habe ich alles beiseite gelassen, was nicht unbedingt zur Lösung meiner Aufgabe erforderlich war. Doch mußte ich mich bei Abfassung der folgenden Bogen mehr als einmal an den Zweck derselben erinnern, um nicht die Grenzen der monographischen Darstellung zu überschreiten.

Sehr förderlich für meine Arbeit waren mir: Gerbers altes und neues Tonkünstlerlexikon, Fétis' »Biographie universelle des Musiciens« (namentlich in betreff der französischen und eines Teiles der italienischen Violinspieler), die Leipziger Allgem. musik. Zeitung, die Wiener Musikzeitung aus den zwanziger Jahren, Schubarts und Reichardts Schriften, Reglis »Storia del Violino in Piemonte«, Pohls „Mozart und Haydn in London", sowie die Selbstbiographie Spohrs. In einzelnen Fällen wurden auch die Tonkünstlerlexika von Lipowsky, Ledebur und Bernsdorf benutzt.

Die Berichte Schubarts sind als Kundgebungen eines Augen- und Ohrenzeugen über eine Reihe hervorragender Violinspieler des achtzehnten Jahrhunderts von bedeutendem Wert. Nichtsdestoweniger hat man seine Urteile teilweise mit Vorsicht aufzunehmen, da seine exzentrische, wenn auch oft geistreiche und tiefempfundene Anschauungs-

weise ihn nur zu leicht zu übertriebener und phantastisch ausschweifender Sprache verleitete.

Spohrs stets mit vollster Sachkenntnis in betreff des Violinspiels gegebene Urteile dagegen sind unverkennbar nicht immer von dem, diesem hochbedeutsamen Meister in Sachen der Kunst eigenen einseitigen Wesen frei. Ich habe indessen, wie ich gern bekenne, die Mitteilungen beider Männer mit großem Gewinn für meine Arbeit ausgebeutet.

Die Hauptgrundlage für die letztere bildete die Benutzung der Privatmusiksammlung Sr. Majestät des Königs von Sachsen. Sie enthält einen reichen Vorrat von Instrumentalwerken, namentlich aber von Violinkompositionen des 17. und 18. Jahrhunderts in seltener Vollständigkeit. Durch das Studium dieser Notenschätze erst gewann ich nach und nach ein klares, eindringliches Bild von der historischen Entwicklung der älteren Violinliteratur. Ich erfülle nur eine angenehme Pflicht, wenn ich dem Bibliothekar dieser Musiksammlung, Herrn Kammermusikus Professor Moritz Fürstenau, meinen aufrichtigen Dank für die höchst wertvolle Unterstützung ausspreche, die er mir jahrelang durch unbeschränkte Anvertrauung der zu meinem Unternehmen erforderlichen Werke angedeihen ließ.

Schließlich will ich nicht versäumen, der löblichen Sitte gerecht zu werden, nach welcher ein Autor bei Veröffentlichung eines Buches um wohlwollende Beurteilung bittet. Meine Arbeit wird, wie jedes Menschenwerk mehr oder weniger, der Mängel genug besitzen, mithin auch der Nachsicht des einsichtsvollen Lesers bedürfen. Läßt man mir sie angedeihen, wie ich hoffe, so bin ich im voraus dafür dankbar. Noch dankbarer aber werde ich für die tatsächliche Berichtigung der von mir begangenen Fehler sein, da ich mit dem Streben nach Wahrheit lediglich im Interesse einer Sache tätig gewesen bin, deren Förderung mich auch ferner aufs lebhafteste beschäftigen wird.

Dresden, im Oktober 1868.

v. Wasielewski.

Vorrede zur zweiten Auflage.

Die freundliche Aufnahme, welche diesem Buche zuteil geworden ist, macht eine neue Auflage desselben notwendig. Gern habe ich diese Gelegenheit benutzt, um meine Arbeit durch mannigfache, zum Teil beträchtliche Nachträge zu ergänzen. Hauptsächlich hat dadurch der Abschnitt über die Entwicklung des Violinspiels und der Violinkomposition im 17. Jahrhundert gewonnen, welcher unter Benutzung des von mir inzwischen erworbenen Materials — zum Teil verdanke ich dasselbe der Güte des Herrn Bibliothekars Dr. Dunker in Kassel — einer gänzlichen Umarbeitung unterzogen werden mußte. Aber auch die in der Einleitung abgehandelte Kunst des Violinbaues ist unter Hinzufügung von erläuternden Abbildungen zu ihrem Vorteil bedeutend erweitert worden. Was die Gegenwart betrifft, so sind die jüngeren Violinisten derselben in möglichster Vollständigkeit von mir berücksichtigt worden, womit ich jedoch keineswegs sagen will, daß mir nicht die eine oder andere erwähnenswerte Persönlichkeit entgangen sein könnte. Endlich habe ich, um mehrseitig kundgegebenen Wünschen zu entsprechen, dem Buche ein Verzeichnis von Violinschulen hinzugefügt. Somit darf ich hoffen, nichts von dem übersehen zu haben, was zur Vervollständigung meiner Arbeit hätte beitragen können.

Bonn, im September 1883.

v. Wasielewski.

Vorwort zur dritten Auflage.

Dank der ungeschwächten Teilnahme, welche mein Buch „Die Violine und ihre Meister“ fortgesetzt bei Kunstfreunden und Fachmännern gefunden hat, ist dessen dritte Auflage erforderlich geworden. Ich bin bemüht gewesen, dieselbe nicht nur durch Berichtigung einer ansehnlichen Reihe von Daten und Jahreszahlen zu verbessern, sondern auch durch Einreihung hervorragender Geiger der Vergangenheit und der Gegenwart zu vervollständigen. Ebenso hat das Verzeichnis der Violinschulen einen Zuwachs erhalten. Im übrigen ist das Buch nach Inhalt und Form unverändert geblieben.

Sondershausen, im März 1893.

v. Wasielewski.

Vorrede zur vierten Auflage.

Wenige Jahre nach Erscheinen der dritten Auflage des vorliegenden Werkes starb sein Verfasser. Nur eine geringe Anzahl von Notizen, die in die gegenwärtige Auflage übergegangen sind, fand sich in seinem Handexemplar vor.

Da Wilh. Jos. v. Wasielewski selbst Violinist war, erschien es angemessen, daß eine kurze Nachricht seines Lebensganges im Text und nicht in der Vorrede der neuen Auflage gegeben wurde. Sie findet sich auf Seite 477.

Somit beschränkt sich die Pflicht des Herausgebers an dieser Stelle darauf, von den mit dem Werke von ihm vorgenommenen Änderungen Bericht zu erstatten.

Dieselben beschränken sich für den ersten, bis zum 19. Jahrhundert reichenden Teil auf Zusätze und Berichtigungen. Das persönliche Gewand, welches dem Werk gerade unter den gebildeten Musikern von Fach, sowie kunstsinnigen Dilettanten so viele Freunde erworben, mußte erhalten bleiben. Dahin gehört vor allem die zwanglose, ich darf sagen anmutige Art der Darstellung unbeschadet gründlichster Sachlichkeit, sowie die Belebung durch mannigfache Originaldokumente und charakteristische Anekdoten.

Andererseits war neuerdings eine beträchtliche Anzahl von Forschungen besonders auf dem Gebiete der französischen, deutschen und englischen Musikgeschichte ans Licht getreten, die bei einer Neuauflage Berücksichtigung finden mußten. Ich erwähne an dieser Stelle das Hill'sche Prachtwerk über Stradivari, Daveys und Nagels englische Musikgeschichten, des letzteren Arbeit über die Musik am Darmstädter Hofe, Pougins Buch über Viotti, Jacquots La musique en Lorraine, Brenets vortreffliches Werk über die Konzerte in Frankreich, Adlers dankenswerte Mitteilungen über Biber in den Denkmälern

der Tonkunst in Österreich, Weckerlins Nouveau und Dernier Musiciana, denen noch mehreres gelegentlich Benutzte zuzugesellen wäre. Von ganz besonderem Wert war mir ferner Eitners Quellenlexikon, das ich seiner fundamentalen Bedeutung entsprechend gern noch ausgiebiger benutzt hätte als es mir möglich war, da es noch nicht fertig vorlag und mir nur wenige Wochen zur Verfügung stand. Auch Riemanns Musiklexikon, sowie ältere gleichartige Werke, vor allem der noch immer keineswegs ausgeschöpfte Gerber wurden vielfach eingesehen.

Hierdurch wurden eine Reihe größerer und kleinerer Zusätze und Umarbeitungen, sowie die Berichtigung einer beträchtlichen Anzahl von Daten und Einzelheiten, schließlich die Neuaufnahme von einigen dreißig Violinisten in dem ersten Teil nötig. Der Gesamtzuwachs desselben beläuft sich auf $2^1/_2$ Druckbogen.

Für die zweite, das 19. Jahrhundert umfassende Abteilung kam außer einer Anzahl kleinerer Zusätze und Berichtigungen zunächst die Aufnahme neuer, im letzten Jahrzehnt hervorgetretener Violinkünstler in Betracht. So erscheinen auch in diesem Teil etwa dreißig Virtuosen als neu, die in dem Buche bisher garnicht oder nur mit Namen genannt waren, darunter Ysaye, Burmester, Berber, Heß, Petschnikow und andere. Daß ein oder der andere beachtenswerte, vielleicht sogar vorzügliche Vertreter seines Faches nicht mit aufgenommen ist, erscheint bei dem modernen Zustand der Dinge nicht unwahrscheinlich, jedenfalls ist das „zuviel" die größere Gefahr. Befinden wir uns doch augenscheinlich auf dem Gebiete des Violinspiels in einer Periode breiter Massenentfaltung bei stark vermindertem, vielleicht momentan aufgehobenem Fortschritte. Diese Erscheinung in ihrer historischen Bedingtheit näher zu betrachten, wäre an dieser Stelle untunlich. Da sie jedoch vorhanden ist, so folgt unmittelbar daraus, daß das etwaige Fehlen selbst vortrefflicher Violinisten das Gesamtbild der Gegenwart unverändert lassen würde.

Der soeben als Massenentfaltung bei im wesentlichen aufgehobenem Fortschritt charakterisierte Zustand der Gegenwart, die etwa von Mitte des 19. Jahrhunderts an zu rechnen ist, war weiterhin maßgebend für die Frage nach einer etwaigen Um- und Neugestaltung des zweiten Teiles. Längere Überlegung zeigte nämlich, daß einer Be-

arbeitung desselben, die ihn eng dem ersten Teile anschlösse und ihm den etwas lexikalischen Charakter, den er jetzt trägt, benähme, Schwierigkeiten eigener Art sich entgegenstellten, die im Einzelnen zu entwickeln ebenfalls an dieser Stelle nicht am Platze erscheint. Von allen anderweitigen Bedenken nicht zu reden, hätte der Versuch einer streng historischen Betrachtung die praktische Brauchbarkeit des Buches für die Gegenwart verringern müssen. Außerdem wäre eine völlige Umarbeitung des zweiten Teiles unter Einführung neuer, selbständiger Gesichtspunkte vonnöten gewesen, eine umfassende Arbeit, zu der der Herausgeber keinen Auftrag hatte.

Infolgedessen hat man sich darauf beschränkt, das Material durch eine möglichst einheitlich durchgeführte Neuordnung bequemer zu disponieren und dadurch einer etwaigen späteren Bearbeitung in dem angedeuteten Sinne wenigstens vorzuarbeiten. Die frühere Anordnung lief teils nach Schulen, teils nach Nationalitäten. In der gegenwärtigen Auflage dagegen sind die Künstler, soweit möglich, lediglich nach Schulen geordnet worden, wodurch die Übersichtlichkeit bereits beträchtlich erhöht worden ist. Das hinderte nicht, daß die Hauptabschnitte Italien, Deutschland, Frankreich usw. zum Vorteil einer Gliederung im großen bestehen blieben.

Bei dieser Anordnung erwies es sich als notwendig, Joseph Joachim und seinen Schülern nunmehr ein eigenes Kapitel anzuweisen. Der räumliche Zuwachs des zweiten Teiles beträgt 2 Druckbogen.

Der Herausgeber wünscht, daß das Werk in seiner jetzigen Gestalt seinem Zwecke weiter, wie bisher dienen und neue Freunde zu den alten hinzuerwerben möge. Er hat sich zum Schluß der angenehmen Aufgabe zu erledigen, Herrn Oberbibliothekar Dr. Kopfermann und Herrn Bibliothekar Kirst, beide in Berlin, für die freundlich gewährte Unterstützung bei Benutzung der ihrer Obhut anvertrauten Bücher seinen besten Dank auszusprechen.

Coserow, im August 1904.

Waldemar v. Wasielewski.

Inhalt.

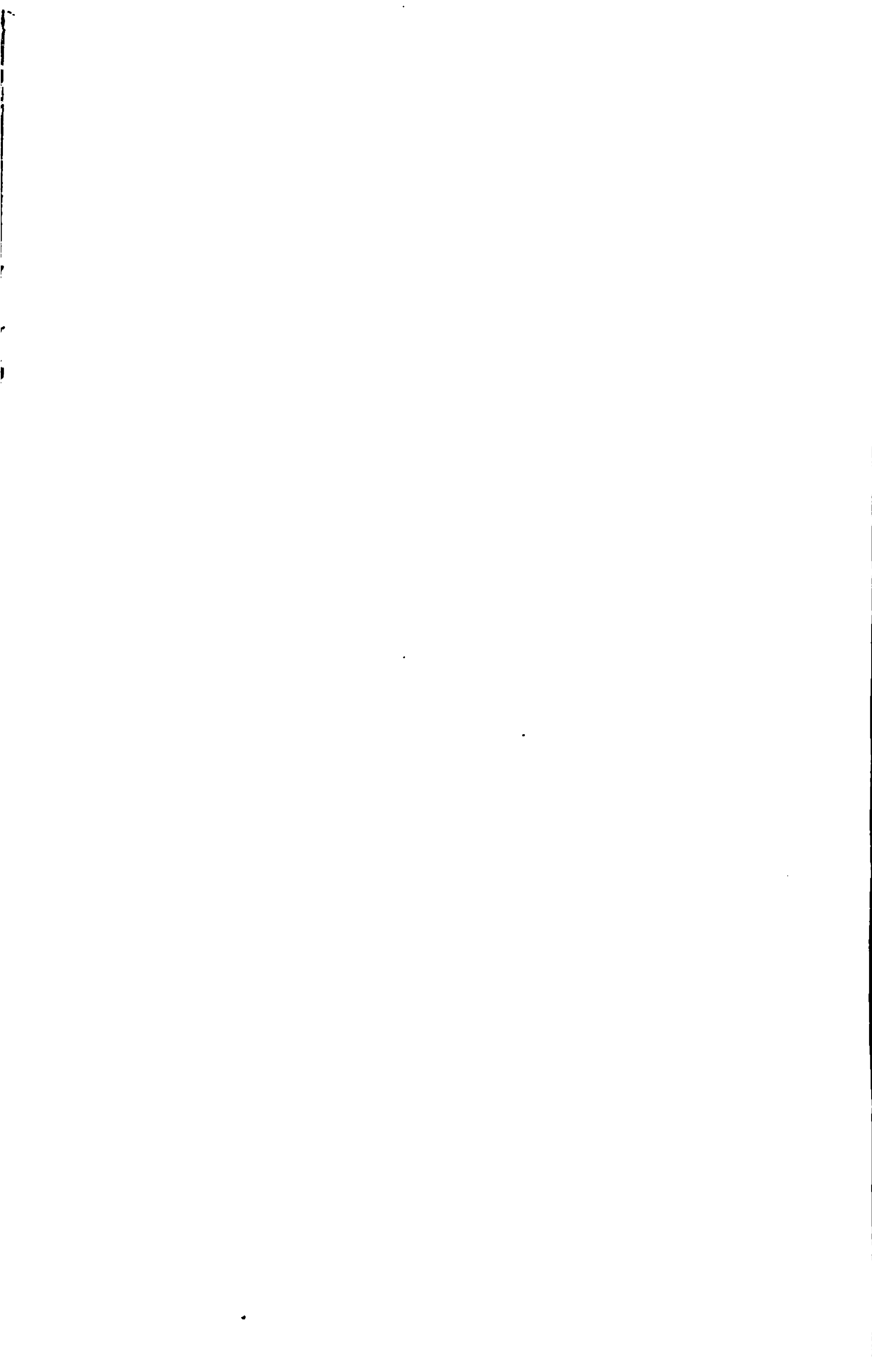
Seite

Zweiter Teil.

Die Kunst des Violinspiels im 19. Jahrhundert.

Einleitung.

Die Kunst des Violinbaues.



Einleitung.

Die Kunst des Violinbaues.

Den Italienern war das beneidenswerte Los beschieden, in der Epoche des „Cinque cento“ bahnbrechend und normgebend aufzutreten. Zwar erblicken wir die anderen Nationen des europäischen Okzidents, namentlich die Niederländer und Deutschen gleichzeitig in reger Kunsttätigkeit. Doch sie verhielten sich der Hauptsache nach, soweit sie nicht noch unter dem bestimmenden Einflusse des romantischen Zeitalters standen, den Italienern gegenüber wesentlich rezeptiv. Diese wurden freilich für die Lösung ihrer Kunstmission durch ein seltenes Zusammenwirken mannigfacher Umstände besonders begünstigt. Mächtig beeinflußt von dem bildenden und läuternden Geist der antiken Kunst, deren nächste Erben sie waren, entwickelte sich ihre bevorzugte künstlerische Anlage um so glänzender, je mehr dieselbe durch Adel der Empfindung, Poesie der Auffassung und plastische Ineinsbildung des Formellen und Geistigen im Kunstwerk unterstützt wurde. Begünstigt durch einen lachenden Himmel, durch glückliche klimatische Verhältnisse und eine reizvolle Natur, gestaltete sich, diesen innern Eigenschaften entsprechend, auch ihre äußere Existenz zu einem vorwiegend heiteren und sinnlich schönen, von gesunder Lebensfülle durchdrungenen Dasein. Mit einem Wort: von allen Seiten her wirkten in diesem Lieblingsvolke der Musen fördernde Bedingungen für die blütenreiche und fruchtbringende Kunsttätigkeit des späteren Mittelalters zusammen; eine Kunsttätigkeit, die alsbald auf die Nachbarvölker in einer

ihrer Begabung und Eigentümlichkeit entsprechenden Weise bestimmenden Einfluß übte. So sehen wir denn die Italiener ihr für die Entwickelung der modernen Kunst bedeutsames Tagewerk zu Anfang des 15. Jahrhunderts mitten im Ausströmen der romantisch-mittelalterlichen Kunst mit voller Hingebung beginnen. Was nun um diese Zeit Männer wie Filippo Brunelleschi für die Architektur, Jacopo della Quercia und Lorenzo Ghiberti für die Skulptur, sowie Masaccio und Fra Filippo Lippi für die Malerei waren, das wurde etwa 100 Jahre später Palestrina für die Tonkunst, wenn auch zunächst nur für die Vokalmusik, aus der jedoch die Instrumentalmusik sehr bald ihre Lebensnahrung sog.

Die Tonkunst war nicht so glücklich, sich auf mustergültige Schöpfungen einer antiken Welt stützen zu können, wie die bildenden Künste. Sie ist im Gegensatz zu den letzteren die eigentlich moderne Kunst. Aus den zwar sinnreichen, aber doch starren und unfreien kontrapunktischen Gebilden der Niederländer, dieser verdienstlichen Erfinder unserer heutigen Musik, mußte erst etwas Lebensvolles entwickelt, gestaltet werden. Allein es ist nicht zu verkennen, daß der blühende Zustand der übrigen Künste wohl geeignet war, hier den Mangel klassischer Vorbilder einigermaßen zu ersetzen. Palestrinas Wirksamkeit fällt in die Periode des höchsten Aufschwunges italienischer Kunst. Raffael hatte bereits gelebt und gewirkt; Michel Angelo befand sich noch in voller Tätigkeit. Gefühl und Geschmack waren durchgebildet und der große musikalische Reformator des Kirchenstiles wurde gleich allen andern Tonmeistern der Folgezeit durch eine unerschöpfliche Fülle des edelsten Kunststoffes befruchtet.

Es ist genugsam bekannt, welche unvergänglichen Verdienste die Italiener sich in diesem Zeitraume um die Gesangskunst erwarben, nicht minder, welch einen wichtigen Einfluß sie demnächst auf die Entwickelung und künstlerische Handhabung der Vokal- und Instrumentalformen ausgeübt haben. Dasselbe gilt von ihnen ebensosehr in betreff des Instrumentenspieles, speziell aber der Streichinstrumente, und unter diesen zunächst wieder der Violine, die sie zuerst einer methodisch kunstgemäßen Behandlung zugänglich machten. Bevor dies indes geschehen konnte, mußte erst das betreffende Kunstorgan

geschaffen werden. Und auch diese Aufgabe fiel ihnen zu. Sie lösten dieselbe in epochemachender Weise, indem sie mannigfache, bis heute unerreichte Musterleistungen im Gebiete des Streichinstrumentenbaues hervorbrachten: ein abermaliger Beweis für ihren seltenen Ton- und Formensinn.

Über Ursprung und Heimat der Streichinstrumente ist bis jetzt noch nichts Bestimmtes festgestellt. Nur Vermutungen existieren darüber. Manche meinen, daß sie aus Indien zu uns gekommen, wieder andere, daß sie arabischer oder maurischer Herkunft seien. Jedenfalls ist das Geschlecht der Streichinstrumente alt. Doch reicht die Genesis derselben schwerlich bis in die vorchristliche Zeit zurück. Zwar besaßen die alten Völker nachweislich schon Saiteninstrumente, wie z. B. die Lyra, die Kithara usw. Diese wurden indessen mit dem Plektrum oder auch mittelst der Finger zum Ertönen gebracht. Den Bogen, welcher das charakteristische Moment für die Streichinstrumente bildet, kannten sie nicht. Seine Erfindung erfolgte wohl erst im Laufe der ersten Jahrhunderte des christlichen Zeitalters.[1])

Gewiß wäre es einer Untersuchung wert, welche Entwickelungsstadien der Bogen anfangs durchgemacht hat. Denn gleichwie die Stange desselben sich aus Rudimenten hervorgebildet hat, ebenso wird zweifelsohne der zur Tonerzeugung erforderliche Bezug des Bogens mannigfache Wandlungen erlebt haben, ehe man sich der Haare des Pferdeschweifes dazu bediente. Ausdrücklich ist die Benutzung derselben für den gedachten Zweck in Hugo von Trimbergs „Renner" erwähnt, welcher zu Ende des 13. Jahrhunderts gedichtet wurde. Es heißt dort, daß „einer mit eines pferdes zagel streichet über vier schafes darm". Doch mag diese Praxis auch schon wesentlich früher bestanden haben.

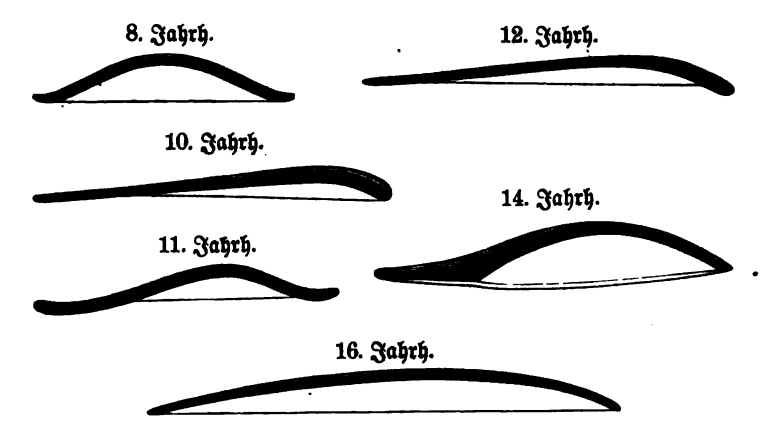
Die älteste Form des Bogens dürfte allem Anschein nach die eines mehr oder minder stark gekrümmten Bügels gewesen sein,

---

1) Fétis glaubt, daß die Streichinstrumente von dem Ravanastron, einem angeblich uralten indischen Bogeninstrument abstammen. Hiernach hätte man also in Indien den Gebrauch des Bogens schon in vorchristlichen Zeiten gekannt. Dies ist aber nicht erwiesen, und ebensowenig, daß der europäische Okzident den Bogen von Indien her erhalten habe.

woraus sich denn auch der Name „Bogen“ erklären würde. In Herbés Cost. franç. (Paris 1837) findet sich eine dementsprechende, aus dem 8. Jahrhunderte herrührende Abbildung. Wenig später kommt aber auch schon die gestreckte, nur an der Spitze noch gekrümmte Form des Bogens zum Vorschein, wie aus der weiterhin mitzuteilenden Abbildung der im 9. Jahrhundert gebräuchlich gewesenen „Lyra“ hervorgeht.

Nach und nach veränderte sich die konvexe Biegung der Stange etwas; sie bestand indessen bis zum 16. Jahrhundert fort, und steigerte sich sogar in einzelnen Fällen wieder zusehends, wie aus folgender bildlicher Skala zu entnehmen ist.[1])

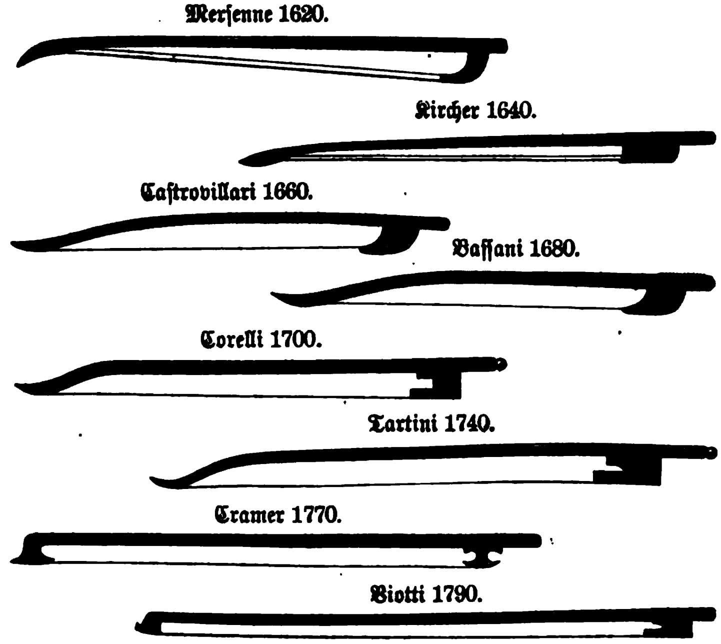


Die hier gegebenen Beispiele enthalten nicht alle, sondern nur die wesentlichsten Modifikationen der Bogenkonstruktion während des 8.—16. Jahrhunderts.

Vom 17. Jahrhundert ab nähert sich der Bogen mehr und mehr der heutigen Gestalt. Die Wandlungen, welche dieses, für die fortschreitende Pflege der Streichinstrumente so wichtige Requisit im

1) Diese und die noch folgenden Abbildungen sind teils aus Fétis' Schrift „Stradivarius“, teils aber aus dem zu Rühlmanns „Geschichte der Streichinstrumente“ gehörenden Atlas, sowie aus Vidals „les instruments à archet“ entlehnt.

Laufe der Zeit erfuhr, werden durch folgende Abbildungen deutlich veranschaulicht.



Die Stange wird zunächst gerade und ist bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts nur noch an der Spitze abwärts, weiterhin aber aufwärts gebogen; eine Flexibilität verstand man der ersteren indessen noch nicht zu geben. Dagegen machte man im Laufe des 17. Jahrh. durch eine Vorrichtung am Frosch bereits Versuche, der Behaarung des Bogens eine verschiedenartige Spannung zu verleihen. Diese Absicht wurde jedoch erst völlig erreicht, nachdem man zu Anfang des 18. Jahrh. am unteren Ende des Bogens die Schraube angebracht hatte. Sodann war man darauf bedacht, Holz von leichterem Gewicht zur Bogenfabrikation zu verwenden. Mit allen diesen wesentlichen Verbesserungen hatte man freilich noch nicht das Ideal des Bogens zu erreichen vermocht. Dieses schuf erst gegen Ende des 18. Jahrh. der Franzose François Tourte, geb. 1747 zu Paris, gest. daselbst im April 1835. Ursprünglich zum Uhrmacher bestimmt, widmete

er sich nach Verlauf einiger Jahre der schon von seinem Vater mit Erfolg betriebenen Bogenfabrikation, brachte es aber darin ungleich weiter als dieser.

Das Hauptverdienst Fr. Tourtes besteht darin, der von ihm konkav gebogenen Stange des Bogens jene außerordentliche Elastizität verliehen zu haben, welche die kompliziertesten Stricharten zuläßt, ohne dadurch die Festigkeit und unveränderliche Dauerhaftigkeit des Fabrikates in Frage zu stellen. Zur Erreichung dieses, auf genauer Berechnung beruhenden Resultates gebot er nicht nur über die erforderliche Handgeschicklichkeit, sondern auch über eine feine, durch Bemerkungen und Fingerzeige bedeutender Geiger geschärfte Beobachtungsgabe. Gleichzeitig gab Tourte dem Bogen eine gefällige, elegante Gestalt: seine Arbeiten zeichnen sich nicht nur durch die Schlankheit und Geschmeidigkeit der Stange, sondern speziell auch durch die Zierlichkeit des von ihm eigentümlich hergestellten Kopfes aus.

Im besonderen verbesserte Tourte die Konstruktion des Bogens für den praktischen Gebrauch noch dadurch, daß er den Schieber am Frosch anbrachte, mittelst dessen dieser letztere verschlossen wird, sowie durch die Zwinge an demselben, vermöge deren die Haare des Bogens eine bandförmig ausgebreitete Lage erhalten. Von den verschiedenen zur Bogenfabrikation geeigneten Holzarten bevorzugte er das Fernambukholz als das geeignetste, welches seitdem auch fast ausschließlich für den fraglichen Zweck benutzt wird.

Die seit nahezu hundert Jahren bewährte Güte der Tourteschen Bögen ist unübertroffen geblieben. Aber unter seinen Nachfolgern befinden sich einige, die ihm in ihren Leistungen nahekommen, und in einzelnen Fällen wohl auch ebenbürtig sind. Zu ihnen gehören Eury (erste Hälfte des 19. Jahrh.), Lafleur (geb. 1760 zu Nancy, gest. 1832 in Paris), dessen Sohn Joseph René (geb. 1812 in Paris, daselbst gest. 1874), François Lupot (geb. 1774 in Orléans, gest. 1837 zu Paris), der Engländer John Dodd und endlich noch Dominique Peccate (geb. 1810 in Mirecourt). Dieser arbeitete zunächst bei Vuillaume in Paris und errichtete dann später eine eigene Werkstätte. Seine Bögen werden von Kennern für die besten nächst Tourteschen gehalten.

Gute Violinbögen fabrizierte in Deutschland Ludwig Christian August Bausch zu Leipzig, wo er am 26. Mai 1871 starb. Geboren wurde er am 15. Januar 1805 in Naumburg.

Unter den Bogenfabrikanten der Neuzeit dürfte demnächst wohl F. N. Voirin in Paris als einer der vorzüglichsten zu bezeichnen sein. Er wurde 1833 in Mirecourt geboren, kam 1855 nach Paris, arbeitete zunächst 15 Jahre lang bei Vuillaume und gründete 1870 ein eigenes Atelier. Voirin starb im Mai des Jahres 1885.

Einen ausgezeichneten Bogenfabrikanten besitzt gegenwärtig auch England in dem zu London wirkenden J. Tubbs.

Von den übrigen europäischen Nationen tun sich nur noch die Deutschen in diesem Kunstzweige hervor. Wie Treffliches sie indessen auch darin nach dem Vorbilde der besten Muster leisten, — die Superiorität speziell in diesem Fache wird den Franzosen nicht streitig zu machen sein.

Die allmähliche Verbesserung des Bogens ging mit der fortschreitenden Entwicklung des Streichinstrumenten-, insbesondre aber des Violinspiels Hand in Hand. Dieses letztere wurde indessen doch zunächst durch die steigende Vervollkommnung der fraglichen Instrumente selbst mächtig beeinflußt. Je handlicher sie im Laufe der Zeit wurden, und je mehr sie an Klangschönheit gewannen, desto mehr wurden die Bemühungen der ausübenden Künstler in betreff der Tonbildung und der technischen Fortschritte unterstützt und gefördert.

Gleichwie der Bogen, hat auch der Bau der Streichinstrumente vielfache Umgestaltungen und Neuerungen erlebt. Die älteste bis jetzt bekannt gewordene urkundliche Erwähnung dieser Tonwerkzeuge findet sich in dem Evangelienbuch des Benediktinermönches Otfried, welcher bekanntlich im 9. Jahrhundert lebte. Bei Aufzählung der Instrumente, welche zur Verherrlichung der himmlischen Freuden benutzt werden, nennt er u. a. die „lira" und „fidula".

Von dieser „lira" (Lyra)[1]) gibt der Abt Gerber in seinem Werke

1) Dieses sehr primitive einsaitige Tonwerkzeug ist nicht mit den späteren gleichnamigen Instrumenten des 16. und 17. Jahrh. zu verwechseln.

über die mittelalterliche Musik folgende, aus dem St. Blasius-Kodex entnommene Abbildung, welche ein einsaitiges, mit Steg, Saitenhalter und zwei hufeisenähnlichen Schallöffnungen zu beiden Seiten des Steges versehenenes Streichinstrument darstellt.

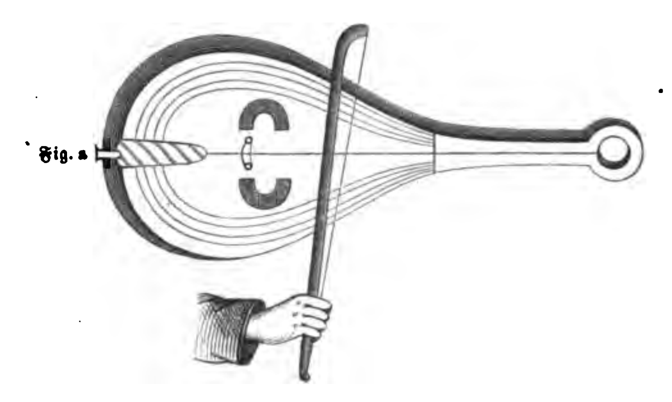


Fig. a

Dieses Tonwerkzeug ist unverkennbar das Urbild der späteren, von Virdung (1511) erwähnten, und von Agricola (1529) beschriebenen „klein Geigen", wie nachstehende Abbildung ersehen läßt.

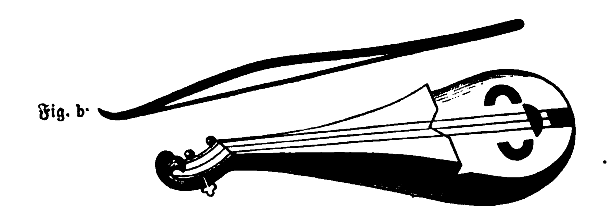


Fig. b

Die Gestalt des Klangkörpers ist im wesentlichen hier wie dort dieselbe. Der Hauptunterschied besteht darin, daß bei der „klein Geigen" das Griffbrett eine erhöhte Lage, und daß sie statt einer Saite deren drei hatte. Diese „klein Geigen" [1]), welche in drei Größen, für den Diskant, sowie Alt und Tenor [1]), und für den Baß

1) Die Franzosen nannten dieses Instrument wegen dessen Ähnlichkeit mit einer Hammelkeule „gigue".

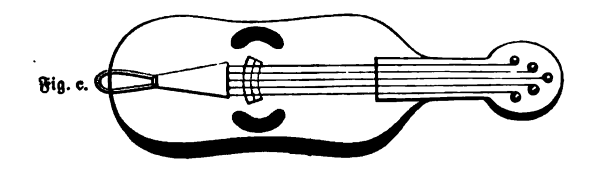
2) Für den Alt und Tenor war ein und dieselbe Größe des Instrumentes gebräuchlich.

existierte, fand keine weitere Ausbildung, und scheint auch schon zu Anfang des 17. Jahrh. aus der Musikpraxis verschwunden zu sein, da Prätorius in seinem Syntagma mus. (1614—1620) weder mit Wort noch bildlicher Darstellung ihrer gedenkt. [1])

Eine andere Bewandtnis hatte es mit der gleichfalls von Otfried erwähnten „fidula", welche als Vorläuferin der späteren „Fidel" gelten darf. Fehlt es bis jetzt auch an einer authentischen Abbildung der fidula des 9. Jahrhunderts, so kann doch mit Wahrscheinlichkeit aus dem Namen derselben gefolgert werden, daß sie dasjenige Streichinstrument ist, welches sich nach und nach zur „Fidel" des 13. und 14. Jahrhunderts entwickelte.

Der Klangkörper dieser „Fidel" war, wie die in Zeichnungen, Malereien und Skulpturen überlieferten Abbildungen erkennen lassen, nach einem von der „lira" durchaus abweichenden Prinzip gestaltet. Während die lira als charakteristisches Merkmal eine kürbisähnlich ausgebauchte Rückseite hatte, bestand die Fidel aus der durch zargenartige Zwischenglieder miteinander verbundenen Ober- und Unterdecke, — eine Einrichtung, welche schon vorher bei dem wälischen Crwth bestand, und von diesem, wie man annimmt, auf die Fidel übertragen wurde. Unterscheidet sich diese hierdurch schon durchaus von der lira, so auch noch insbesondere durch die zu beiden Seiten am mittleren Teil des Korpus angebrachten Einbiegungen. Im 13. und 14. Jahrhundert waren diese noch nicht stark hervortretend, wie folgende Figur zeigt.

Fig. c.



1) Neben der „lira" und „fidel" waren ehedem noch drei andere Bogeninstrumente in Gebrauch, nämlich der wälische Crwth, das Trumscheid (tromba marina) und das Rebec (Ribeca, Ribeba oder Rubeba, auch Rubella genannt), die aber sämtlich durch die Fortschritte des Instrumentenbaues allmählich außer Gebrauch kamen und dann völlig in Vergessenheit gerieten. as Rebec war in betreff seiner Montierung ähnlich eingerichtet, wie die

Aber schon mit dem 15. Jahrhundert beginnen die fraglichen Einbiegungen sich zu vergrößern. Sie hatten die Form der Figur d,

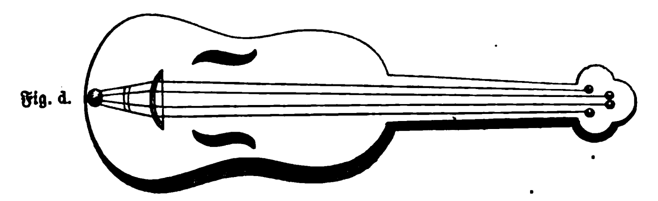


Fig. d.

welche ganz gitarrenartig ist.

Zugleich erhält die Fidel an der oberen, nach dem Halse zu gelegenen Hälfte des Korpus eine sehr merkliche Verjüngung gegen die untere Hälfte, ähnlich, wie sie bei unsern heutigen Streichinstrumenten üblich ist.

Diese Fidelform fand im Laufe des 15. Jahrhunderts eine weitere Ausbildung durch die bügelartigen, von hervorspringenden Ecken begrenzten Seitenausschnitte, welche notwendig schon die Zerlegung der Zargen in Ober-, Mittel- und Unterzargen bedingte. In dem aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts herrührenden Psalmenbuch des Königs René befindet sich folgende bildliche Darstellung, welche das eben Gesagte gut veranschaulicht.



Fig. e.

Die Gestaltung des Resonanzkastens dieses Instrumentes zeigt den Übergang zu der, Anfangs des 16. Jahrhunderts allgemeiner auftretenden, und dann durchgängig akzeptierten Geigen- (Violen-) form, aus der schließlich unsere heutigen Streichinstrumente hervor-

„klein Geigen", unterschied sich aber von dieser wesentlich durch gedrungene Gestalt seines Resonanzkörpers, welcher eine ovale Form hatte.

gingen.[1] Es versteht sich von selbst, daß die mannigfachen Veränderungen, denen die Streichinstrumente im Laufe der Zeit unterworfen waren, nicht plötzlich und stoßweise vor sich gingen, sondern daß immer erst nach vielen Versuchen, in Benutzung der dabei gemachten Erfahrungen allgemeiner akzeptierte Resultate gewonnen wurden. Ehe man diese letzteren aber erreichte, war die Zahl der Modifikationen in betreff der Formgebung eine ungemein große, wenn es dabei auch nicht an einem durchgehenden Grundtypus fehlte.[2] Überträgt man von Fig. e die Seitenausschnitte auf Fig. d, und giebt den *f*-Löchern an dieser letzteren eine umgekehrte Stellung, so erhält man die Violenform, von der nur noch ein Schritt zur Erzeugung der Violine zu tun war.

Neben der Bezeichnung „Fidel" wurde frühzeitig auch der Name „Geige" gebräuchlich. Nach Grimms Wörterbuch der deutschen Sprache kommt das letztere Wort aber doch erst im 12. Jahrhundert „beim Empfange eines Herren" vor, während der Terminus „fidula", wie nachgewiesen, bereits im 9. Jahrhundert und wahrscheinlich auch schon vorher erscheint. Zu Anfang des 16. Jahrhunderts hatte man indessen, in der Schriftsprache wenigstens, den Ausdruck „Fidel" aufgegeben. Virdung in seiner „Musica getutscht" (1511) und bald nach ihm Agricola in seiner „Musica instrumentalis" sprechen nur noch von „Geigen". Gleicherweise setzt auch Luther anstatt des von ihm anfänglich noch gebrauchten „Fidel" später „Geige". Die erstere Bezeichnung hat sich jedoch neben dem Wort Geige in der Umgangssprache fort und fort erhalten, wird aber nur im unedeln Sinne benutzt, wie denn auch der Ausdruck „Fiedler" gleichbedeutend mit einem schlechten Geiger ist.

Über den Ursprung des Wortes „Geige" sind die Meinungen zurzeit noch sehr geteilt. Manche leiten es von dem französischen „gigue" ab, welches Wort angeblich zuerst im Wörterbuch des Johannes de Garlandia (1210—1232) gebraucht wird.[3] Andere

1) Vgl. hierzu die betreffenden Abbildungen in der Gesch. d. Instrumentalmusik im 16. Jahrh. vom Verf. d. Blätter. Taf. III und IV.

2) S. den Atlas zu Rühlmanns Gesch. d. Streichinstrumente. Taf. VIII.

3) S. Lavoix: Histoire de l'Instrumentation (Paris 1878). S. 14. —

dagegen, unter ihnen Autoritäten der Sprachwissenschaft, sind der Ansicht, daß der Terminus „Geige" deutscher Abstammung sei. In Grimms Wörterbuch wird darüber folgendes gesagt: „Fidel scheint von romanischem, Geige von deutschem Ursprunge, ist aber auch zu den Romanen, wie jenes zu den germanischen Völkern gelangt. Guten Anhalt findet das Wort (Geige) wirklich im Germanischen, der ihm im Romanischen fehlt, in dem uralten Stamme gag (gig), der in reichster Ausgestaltung wesentlich eine gaukelnde Bewegung bezeichnet. Das eigentlich Unterscheidende bei der Geige gegen andere Tonwerkzeuge ist der Gebrauch des Strichbogens, und dessen Bewegung scheint eigentlich in gîge bezeichnet, wetterauisch geigen bedeutet noch jetzt „mit dem Fidelbogen auf und ab fahren."

Die Gebrüder Grimm sind übrigens der Meinung, daß mit dem Namen „Geige" zugleich der für die Spieltechnik bedeutsame Gewinn des Griffbrettes erfolgte. Sie sagen, daß „das deutsche Wort, indem es neben oder auch für das romanische, also vornehmere Wort eintrat, zugleich in der Sache eine Neuerung, einen Fortschritt mit sich gebracht haben müßte, der auch das romanische Gebiet eroberte; dieser Fortschritt soll aber in der Einführung des Griffbrettes bestanden haben, das der videle fehlte, während der alte Fidelbogen auch für die Geige fortdienen konnte. — Wie übrigens die Geige die ältere Fidel endlich verdrängte, daß sie außer dem Gebrauch bei Dichtern nun höchstens als Strohfidel noch lebt, so ward die Geige seit dem 16. und 17. Jahrhundert aus Italien her von der Violine, ursprünglich viole, bedrängt und zum Teil verdrängt. So ist im Niederländischen das alte Wort schon im 16. Jahrhundert geschwunden, denn Junius nom. 245[b], 246 nennt nur veele (Fidel), Kilian nur vele und viool, franz. viole und violonsse, franz. violon; jetzt

Nicht glücklich erscheint der Versuch Rühlmanns (Gesch. d. Bogeninstrumente), das Wort „gigue" mit Beziehung auf den Terminus „Geige" von „Chika" abzuleiten, welcher Ausdruck nach Czerwinskis Gesch. d. Tanzkunst (S. 63) von den Kongonegern für einen gewissen Tanz gebraucht wird. Angeblich kann man die „Chika" noch heute in Spanien tanzen sehen. So berichtet Friedrich v. Hellwald in Nr. 8 der geographischen Zeitschrift „Globus" vom Jahr 1891. Mit Chika sollen die Neger übrigens auch ein berauschendes Getränk bezeichnen, welches sie bei ihren ausgelassenen wollüstigen Tänzen genießen.

viool. — Bei uns hat sich doch Geige in einer gewissen Ehre erhalten oder ist wieder dazu gekommen, zwar nicht im Hause und Alltagsleben, aber in der höheren Kunstsprache, wo Geige, Geigenspiel, selbst ein großer Geiger höher klingen können als die alltägliche Violine, Violinist u. dergl."

Übereinstimmend mit den Gebr. Grimm spricht sich Diez in seinem Wörterbuch der romanischen Sprachen bezüglich der etymologischen Bedeutung des Wortes Geige aus; es heißt dort unter dem Artikel Giga: Giga italienisch, altspanisch, provenzalisch gigue, gigle altfranzösisch, — ein Saiteninstrument, neuspanisch giga, neufranzösisch gigue, ein Tanz mit Musikbegleitung, vom mittelhochdeutschen Gîge, neuhochdeutsch Geige, dies vom starken Verbum gigen."

Im Anhange zu Diez' Wörterbuch spricht Scheler die Vermutung aus, „es könnte sowohl dem romanischen giga Geige als dem französischen gigue gigot Bein, Hammelkeule (hieraus gigotter sich hin- und her bewegen) als gemeinschaftliche Quelle ein deutsches Verb mit der Bedeutung „tremere, motitare" zugewiesen werden, welchen Sinn althochdeutsch g e i g a n, dem altnordischen g e i g a nach zu schließen, wirklich gehabt haben muß."

Auch der um die mittelalterliche Musikgeschichte so hochverdiente Coussemaker vertritt die Meinung, daß das französische gigue vom deutschen „Geige" abstamme.

Zu Anfang des 16. Jahrhunderts gab es nach Virdungs und Agricolas Mitteilungen — beide Autoren gedenken weder des wälischen Crwth (Chrotta) noch des Rebec — folgende Streichinstrumente:

1) „Große Geigen" mit 5 resp. 6 Saiten
2) „Große oder kleine Geigen" mit 4 Saiten
3) „Kleine Geigen" mit 3 Saiten

} mit Bünden, ohne Steg und Befestigung der Saiten am sog. Querriegel als Ersatz für den Saitenhalter.

4) „Kleine Geigen" mit 3 Saiten.[1]) — Ohne Bünde mit Steg und Saitenhalter.

---

1) Das Nähere über alle diese „Geigen" und ihre Einrichtung ist aus meiner Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jahrh. und den dazu gehörenden Abbildungen zu ersehen. Der Verf.

Die Form der unter 4) aufgeführten kleinen Geigen war, wie schon früher bemerkt, eine mandolinenartige, wogegen die unter 1) bis 3) erwähnten großen und kleinen Geigen, welche teils nach Art unsrer heutigen Violine, teils aber nach Art des Violoncellos oder auch Kontrabasses gehandhabt wurden, schon annähernd die Form der soeben genannten Tonwerkzeuge, wenn auch erst in primitiver Weise hatten. Alles erscheint an diesen Instrumenten noch ziemlich unbeholfen und plump. Die Seitenausschnitte sind unverhältnismäßig lang gestreckt; der Hals, ohne besonders hergerichtetes Griffbrett, zeigt noch eine unförmliche und sehr wenig handliche Gestalt. Ob die Resonanzdecke dieser Streichinstrumente gewölbt war oder nicht, ist unerwiesen. Jedenfalls wurde die Klangfähigkeit durch die in derselben befindlichen drei Schalllöcher, von denen das eine in kreisrunder Rosettenform wie bei der Gitarre in der Mitte, die andern beiden sichelförmigen dagegen in den oberen Backen des Instrumentes angebracht waren, ganz wesentlich beeinträchtigt. Da diese Tonwerkzeuge weder Steg noch Saitenhalter hatten, so mußte der Querriegel, an welchen die Saiten angehängt wurden, als Ersatz für beide Requisite dienen. Man hat sich daher die obere Kante des Querriegels für die Benutzung der einzelnen Saiten in konvexer Rundung zu denken.

Gleichzeitig aber gab es auch noch eine andre, von Virdung und Agricola nicht erwähnte Art von Geigen, welche nach Form und Einrichtung unsern modernen Streichinstrumenten schon bedeutend näherstanden, wie die vorher besprochenen: sie repräsentieren eine höhere Stufe der Entwicklung des Streichinstrumentenbaues. Judenkünig (Wien 1523), Hans Gerle (Nürnberg 1532) und Ganassi del Fontego (Venedig 1542) geben von ihnen Abbildungen, die im wesentlichen miteinander übereinstimmen. Die Seitenausschnitte zeigen an ihnen schon eine verkürzte, mehr zusammengezogene Form, wodurch der Resonanzkasten eine gedrungenere, für den Gebrauch zweckmäßigere Gestalt erhält. Die Rose inmitten der Oberdecke ist ganz beseitigt, und die beiden sichelförmigen Schalllöcher sind in den mittleren Teil des Instruments zu beiden Seiten des vorhandenen Steges hinuntergerückt. Statt des Querriegels erscheint der am

Zargenknopf befestigte Saitenhalter. Zugleich findet auch das eigens hergerichtete, und auf dem Halse befestigte Griffbrett schon Anwendung, wie die von Gerle gegebene Zeichnung deutlich erkennen läßt. Ob der bei dem wälischen Crwth bereits angewandte Stimmstock für diese Streichinstrumente auch schon gebräuchlich war, ist aus den Musikschriftstellern des 16. Jahrhunderts nicht zu ersehen. Aller Wahrscheinlichkeit nach war es der Fall, zunächst vielleicht nur, um den Druck des Steges auf die Oberdecke zu paralysieren, welche bei diesen Geigenarten seit dem 15. Jahrhundert und vielleicht auch schon vorher, die gewölbte Form besaß.[1])

In Deutschland hießen diese von Judenkünig, Gerle und Ganassi del Fontego abgebildeten Streichinstrumente gleichfalls Geigen, während in Italien der Name Viola[2]), welcher im Laufe des 17. Jahrhunderts auch bei uns heimisch wurde, für dieselben üblich war. Die Viola existierte, ebenso wie die von Virdung und Agricola beschriebenen älteren Geigen, in mehreren der Größe nach voneinander unterschiedenen Exemplaren, deren Stimmungsverhältnisse, wie es scheint, von der im 14. Jahrhundert aus dem Orient nach dem europäischen Abendlande gebrachten Laute entnommen waren. Von diesem nach Art der Gitarre gehandhabten Instrumente sind auch wahrscheinlich die Bünde des Griffbretts entlehnt[3]), welche bei den älteren Geigen- und Violenarten seit dem 14. Jahrhundert zur Erleichterung der

---

1) Fétis berichtet über eine von Giov. Kerlino im Jahre 1449 gebaute Viola, welche stark gewölbt war, und die er selbst bei einem Pariser Instrumentenmacher sah.

2) Fr. Diez ist der Ansicht, daß das Wort Vióla von dem provenzalischen viula (viola) herkommt. Er sagt a. a. O.: „zu bemerken ist zuvörderst, daß der Provenzale zweisilbig viula viola spricht (der Diphthong iú ist ihm unbekannt); aus viola konnte wohl franz. vióle, ital. vióla werden, nicht aus vióla des provenz. viola: man muß also von der provenz. Form als der ältesten ausgehen und darf nicht außer acht lassen, daß das Wort, wie alle mit v anlautenden, vorzugsweise lateinische Herkunft in Anspruch nimmt. Der mittellateinische Ausdruck für dasselbe Instrument ist vitula .....

3) H. Riemann hat zuerst auf dieses Moment aufmerksam gemacht. S. indessen Musiklexikon (Leipzig, 5. Aufl. 1900) den Artikel Bünde. Über die Laute vergl. auch des Verf. d. Bl. „Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jahrh." Berlin bei J. Guttentag.

Intonation im Gebrauch standen. Nur jene mandolinenförmigen, von der mittelalterlichen „lira" abstammenden „Geigen" hatten aus Gründen der abweichenden Fingertechnik keine Bünde. Es wurden nämlich auf diesen Tonwerkzeugen mit dem ersten und zweiten Finger je zwei nebeneinanderliegende Halbtöne gegriffen, wobei die Bünde hinderlich gewesen wären. Auf den übrigen ausschließlich mit Bünden versehenen Geigenarten fiel dieser Grund fort, da jeder Ton seinen besonderen Finger hatte.

Im Verlaufe des 16. Jahrhunderts, insbesondere aber in der zweiten Hälfte desselben vermannigfaltigte sich die Viola, so daß dieser Name nicht mehr eine besondre Spezies von Streichinstrumenten, sondern eine mehrgliedrige Gattung derselben bezeichnete. Zu Anfang des 17. Jahrhunderts zählte Prätorius in seinem Syntagma mus. folgende in der Musikpraxis gebräuchliche Arten auf:

1) Gar große Baß-Viol. 2) Groß Baß Viol de Gamba in drei verschiedenen Stimmungen. 3) Klein Baß Viol de Gamba in fünf verschiedenen Exemplaren. 4) Tenor- und Alt-Viol de Gamba in je zwei verschiedenen Stimmungen. 5) Cant Viol de Gamba (Violetta picciola) in vier verschiedenen Exemplaren. 6) Viol Bastarda in fünf verschiedenen Stimmungen und 7) Viola de Braccio in vier verschiedenen Exemplaren.

Aus diesen Violen-Arten gingen nach und nach der Kontrabaß, das Violoncell, die Bratsche[1]) und die Violine hervor.

Das zuletzt genannte Instrument, welches hier unsre besondre Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt, ist, wie schon der Name desselben zeigt, durch eine modifizierte Verkleinerung der Viola entstanden; denn Violino bedeutet das Diminutiv von Viola, gleichwie Violone (Kontrabaß) das Augmentativ zu diesem Wort bildet.

Die Violine oder „rechte Discantgeig", wie sie Prätorius auch nennt, existiert nachweislich seit Mitte des 16. Jahrhunderts. Ihre Geburtsstätte ist in Oberitalien oder in Frankreich zu suchen. Wie-

---

1) Der Name „Bratsche" war schon im 13. Jahrh. für eine gewisse Schmucknadel gebräuchlich.

weit Wederlins[1]) Vermutung begründet ist, man habe wahrscheinlich schon im 15. Jahrhundert in Frankreich die Viola in kleineren Proportionen hergestellt und daraus die Violine (zunächst in einer dreisaitigen Form) geschaffen, muß hier dahingestellt bleiben. Als Stütze für seine Anschauung führt er an, daß Monteverde im Orchester des „Orfeo" (1608) die Violine als „violino piccolo alla francese" bezeichnet.

Da es ferner nunmehr sicher ist, daß der Erfinder der Violine, Kaspar Tieffenbrucker, über den wir alsbald Näheres hören werden, um 1550 in Lyon lebte und wirkte, gewinnt die Anschauung, Frankreich sei die Heimat unsres Instrumentes, weiter an Wahrscheinlichkeit. Da jedoch die Tradition sowie eine starke Möglichkeit dafür spricht, daß Tieffenbrucker in seiner Jugend sich in Oberitalien eine Zeitlang aufgehalten habe, kann nichts Stichhaltiges dagegen eingewendet werden, er habe bereits damals und dort die Violine erfunden.

Es muß nun aber die Frage gestellt werden, ob man bei der Violine von einem Erfinder überhaupt reden darf. Da das Bedürfnis nach einem Sopranstreichinstrument vorlag, ist die Wahrscheinlichkeit groß, daß viele Instrumentenmacher damaliger Zeit Experimente in dieser Richtung anstellten. Daß Tieffenbrucker einer von ihnen, vielleicht der am ersten oder am meisten erfolgreiche war, muß angenommen werden. Dies ist das Sicherste, was derzeit über diesen Punkt zu sagen ist.

Eine frühe, interessante, neuerdings durch Wederlin in seinem zitierten Buche bekannt gewordene Erwähnung der Violine stammt auch aus Frankreich und merkwürdigerweise ebenfalls aus Lyon. Philibert Jambe-de-Fer[2]), aus Lyon gebürtig, ließ dort im Jahre 1556 eine kleine Schrift drucken, deren Titel lautet: „Epitome musical des tons, sons et accordz ès voix humaines, fleustes d'Alle-

1) Wederlin, Musiciana. 3 Teile. Paris.

2) So lautet der Name korrekt. Walther in seinem Lexikon (1732) hat daraus gemacht: Philibert Jambe, geboren in Fère! Gerber zitiert ihn im alten Lexikon (unter Philibert) richtig, im neuen nach Walther.

man, fleustes à 9 trous, violes et violons etc.“ Gegen den Schluß dieses Werkchens wird mitgeteilt, die französische fünfsaitige Viole stimme in Quarten, die Violine habe 4 Saiten, die in Quinten gestimmt seien. Weiterhin heißt es; „On appelle violes celles desquelles les gentilhommes marchands et autres gens de vertu passent leur temps. Le violon est celui duquel on use en danserie communément, et à bonne cause; car il est plus facile à accorder, la quinte étant plus douce à ouïr que la quarte. Il est aussi plus facile à porter, qui est chose fort nécessaire, en conduisant quelque noce ou momerie“ [1]). Sowohl für das Vorkommen der Violine wie hinsichtlich des damals von ihr noch eingenommenen Ranges ist die Stelle von Interesse.

Was nun Oberitalien angeht, so wurde dort seit der Mitte des 15. Jahrhunderts (spätestens) ebenso schwunghaft als erfolgreich der Bau nicht nur von Streichinstrumenten, sondern überhaupt von Saiteninstrumenten verschiedener Art betrieben. Namentlich waren die dort gefertigten Lauten ein sehr geschätzter Artikel, nicht minder aber auch die Violen. Dies beruhte keineswegs auf einem Zufall. Die Waldungen der an Oberitalien grenzenden Abhänge der Südtiroler Alpen lieferten jene Tannenholzart, welche für die Resonanzdecke der Saiteninstrumente erfahrungsmäßig ein Material von vorzüglichster Beschaffenheit ergab. Sehr erklärlich ist es daher, daß in der Nähe dieser Fundorte Werkstätten für den Saiteninstrumentenbau entstanden.

Schon zu Anfang des 15. Jahrhunderts lebte ein deutscher Lautenfabrikant Namens Laux (Lucas) Mahler in Bologna, und um die Mitte desselben wirkte der bereits genannte Instrumentenmacher Giov. Kerlino [2]) in Brescia. Namhafte Lauten- und Violenbauer (die Fabrikation der Lauten und Violen lag zum Teil in ein und derselben Hand) des 16. und 17. Jahrhunderts waren sodann die Italiener: Testator (il vecchio) in Mailand, Pietro Dardelli in

1) momerie ist unser deutsches Mummerei, Maskerade.

2) Höchstwahrscheinlich stammte Kerlino aus Deutschland her. S. meine Schrift: „Das Violoncell und seine Geschichte“, S. 6 (Leipzig, Breitkopf u. Härtel).

Mantua, Morgato Morella in Mantua oder Venedig, Bettrini, Peregrino Zanetto, Giovanni Montichiari (Montechiaro) und Giovanni Giacomo della Corna in Brescia, sowie Venturo Linarolli in Venedig.

Die von diesen Männern gegründeten Werkstätten wurden alsbald durch Zuzug talentvoller Arbeiter von Norden her vermehrt. Insbesondere besitzen wir Kunde von mehreren Instrumentenmachern des 16. und 17. Jahrhunderts mit dem seltsamen Namen Dieffopruchar (nach anderer Schreibart Tieffopruchar, Tieffoprucar, Duiffopruggar, Dieffoprukhar, Duiffoprugar, Dieffenbruger, Duiffoproucart usw.). Dieser Name samt seinen vielen Varianten, deren Zahl sich angeblich auf 43 belaufen soll, ist durch Verwälschung des deutschen, heute noch in Baiern vorkommenden Geschlechtsnamens Tieffenbrucker (Tieffenbrücker, Tiefembrucker) entstanden [1]).

Zu Anfang des 16. Jahrhunderts lebte in Bologna ein Duiffopruggar mit dem Vornamen Ulbrich. Derselbe war Lautenfabrikant [2]). Hundert Jahre später besaß Venedig einen Lautenmacher Magnus Duiffopruggar. Außer diesem gedenkt Baron in seiner „Untersuchung der Laute" noch eines Vendelinus sowie eines Leonardus Tieffenbrucker.

Die Lauten dieser Männer, welche vielleicht ein und derselben Familie angehörten, waren ehedem sehr beliebt und gesucht. Größere Berühmtheit aber erlangten die Erzeugnisse des im 16. Jahrhundert tätig gewesenen Instrumentenmachers Gaspard Duiffoproucart, welcher unser besonderes Interesse insofern beansprucht, als er nicht nur Lauten, sondern, außer Harfen und Violen, auch Violinen anfertigte.

Über diesen merkwürdigen Mann sind seither mancherlei Nachrichten verbreitet worden. Eine kürzlich in Paris erschienene Bro-

---

1) Ein analoges Beispiel bietet der in Italien vorkommende Name Cocapieller, welcher durch Verwälschung des deutsch. „Guggenblüher" entstanden sein soll.

2) Die Familie Heimsoeth in Bonn besitzt eine Laute von Ulbrich D., deren Wölbung des Resonanzkastens aus Elfenbeinspänen gebildet ist.

schüre[1]), deren Verfasser Henry Coutagne heißt, liefert aber die Beweise, daß jene Nachrichten fast durchgängig unrichtig sind. Die Quelle dieser Falsa ist in einem, von dem französischen Schriftsteller Roquefort 1812 für die „Biographie Michaud" gelieferten Artikel zu suchen, in welchem es wörtlich heißt:

„Gaspard Duiffoprugcar est né dans le Tyrol italien vers la fin du XVe siècle; il a voyagé en Allemagne, puis en Italie, et s'est fixé à Bologne au commencement du XVIe siècle. Lorsque le roi François Ier se rendit en 1515 dans cette ville pour établir le concordat avec le pape Léon X, il enrôla Duiffoprugcar parmi les artistes qu'il voulait ammener en France, et l'installa à Paris pour y fabriquer les instruments à archet de sa Chapelle royale. Mais notre artiste, incommodé par le climat froid et nébouleux de la capitale, demanda la permission de se retirer à Lyon et y serait mort avant le milieu du siècle.

Dieser Bericht beruht, wie Coutagne überzeugend nachgewiesen hat, auf willkürlicher Erfindung, ist aber später von andern Schriftstellern (zunächst von Fétis), unter Hinzufügung von mancherlei Modifikationen, anstandslos benutzt worden. Ich habe bona fide von den bis dahin unwiderlegt gebliebenen Berichten über Duiffoproucart Gebrauch gemacht, bin nunmehr aber in der angenehmen Lage, auf Grund der Schrift Coutagnes Zuverlässiges mitteilen zu können.

Gaspard Duiffoproucart war ein Deutscher, und wurde 1514 geboren, was mit Evidenz aus seinem 1562 von Pierre Woeirot gravierten, im „cabinet des estampes" der „Bibliothèque Nationale" zu Paris aufbewahrten Portrait hervorgeht. Seine Heimat war Baiern, sein Familienname: Tieffenbrucker. Ob er mit den vorerwähnten Instrumentenmachern gleichen Namens in verwandtschaftlicher Beziehung stand, bleibe dahingestellt.

Über Kaspar Tieffenbruckers Jugend-, Lehr- und Wanderjahre gibt Coutagne keinen Aufschluß. Es kam ihm eben nur darauf an, die spätere Lebensperiode des Meisters aufzuklären, während welcher

---

1) „Gaspard Duiffoproucart et les luthiers lyonnais du XVI. siècle. Étude historique accompagnée de pièces justificatives et d'un portrait en héliogravure par le Dr. Henry Coutagne. Paris, libraire Fischbacher (Société anonyme) 1893. Coutagne war seines Zeichens Arzt in Lyon, er starb im Februar 1896. Auch als Komponist machte er sich unter dem Pseudonym Paul Claës bekannt.

derselbe in Lyon seßhaft war, wofür sich das erforderliche Beweismaterial in den dortigen Archiven vorgefunden. Zu welchem Zeitpunkt speziell Tieffenbrucker seinen Aufenthalt in Lyon nahm, hat sich nicht feststellen lassen. Sicher aber ist, daß er im Jahre 1553 dort wohnte, und sein Geschäft betrieb. Seine Niederlassung in der genannten Stadt hatte gute Gründe. Dieser Ort bot ihm durch weitverzweigte Handelsbeziehungen besondere Vorteile für den lohnenden Vertrieb seiner Erzeugnisse dar. Durch reichlichen Absatz seiner von den Zeitgenossen hochgeschätzten Instrumente gelangte er bald zu den Mitteln, die es ihm möglich machten, im Jahre 1556 einen Weinberg „à la côte Saint-Sébastien" bei Lyon zu kaufen, auf welchem er sich ein von Hof und Garten umgebenes Wohnhaus erbaute. Dieser Grundbesitz mochte es ihm erwünscht machen, sich in den französischen Untertanenverband aufnehmen zu lassen, was ihm auch zwei Jahre später durch königl. Dekret gewährt wurde. In demselben ist „Fressin" als Geburtsort des „Caspar Dieffenbruger, alleman, faiseur de lutz" angegeben. Coutagne bemerkt dazu, es könne unter „Fressin" kein anderer Ort verstanden werden, wie die bayrische Stadt Freising. Nach begründeter Vermutung hielt sich Tieffenbrucker um das Jahr 1560 in Nancy am Hofe des Herzogs Karl III. von Lothringen auf (Jacquot, „La musique en Lorraine", 3. Ausg., Paris 1886).

Nicht lange sollte Tieffenbrucker sich seines Besitztums erfreuen, da die französische Regierung im Jahre 1564 den schon vorher gefaßten Plan zur Ausführung brachte, „à la côte Saint-Sébastien" eine Zitadelle zu errichten. Zunächst wurden Tieffenbruckers Liegenschaften noch nicht davon berührt. Da sein Haus sich aber nach Fertigstellung der fortifikatorischen Anlage innerhalb des Grabens der Zitadelle befand, wurde die Demolierung desselben als notwendig erachtet. Man expropriierte die Besitzung Tieffenbruckers, unterließ indessen, ihm die dafür festgesetzte Entschädigungssumme im Betrage von 9245 livres 14 sols und 4 deniers auszuzahlen. Seine Verhältnisse gingen nun immer mehr zurück, so daß er mit seiner Familie (Frau und vier Kinder) in große Bedrängnis geriet, wodurch seine Arbeitskraft, wie es scheint, gebrochen wurde. Vom Kummer

hingenommen und gebeugt, starb er 1570 oder 1571. Nach seinem Tode machte die Regierung das an ihm begangene Unrecht wieder gut, indem sie seinen Hinterbliebenen eine lebenslängliche Rente zuerkannte.

Die authentischen, durch Coutagnes Broschüre vermittelten Nachrichten über Tieffenbrucker, soweit sie dessen Existenz in Lyon betreffen, sind vorstehend nicht nur deshalb eingehender mitgeteilt worden, weil es sich um eine für jene Zeit berühmte Persönlichkeit handelt, sondern auch, weil T. als „Erfinder" der Violine bezeichnet worden ist. Wenn für diese Behauptung freilich stichhaltige Beweise fehlen, so kann doch nicht bezweifelt werden, daß T. zur Herstellung des fraglichen Streichinstruments wesentlich mitgewirkt hat.

Die Beschaffung eines derartigen, der Sopranstimme entsprechenden Tonwerkzeugs war damals schon ein Bedürfnis geworden, auf dessen Realisierung die Instrumentenmacher ohnehin ihr Augenmerk richten mochten. Seither hatte im instrumentalen Chor hauptsächlich das Kornett (der Zinken) die melodieführende Stimme vertreten, weil den Violen der sopranartige Klang fehlte. Dieses Blasinstrument aber war dem Charakter der Violen nicht homogen, und so lag das Verlangen nahe, ein diesen letzteren verwandtes, dabei aber möglichst dem Sopran entsprechendes Streichinstrument zu schaffen. Nachdem dies geschehen, wurde das neue Kunstprodukt, welches den Namen „Violine" erhielt, sehr bald Gegenstand der Beachtung und Würdigung, wie es denn auch das Kornett weiterhin aus seiner dominierenden Stellung vollständig verdrängte. Wann die Violine zuerst in der Musikpraxis Verwendung fand, ist noch nicht vollständig aufgeklärt. In Frankreich existierte der Name „Violon" schon in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts[1]). Doch soll unter

1) In seiner Schrift „Antoine Stradivari" (Paris 1856) sagt Fétis, der Name „Violino" finde sich schon in Lanfrancos „Scintille di musica" (Brescia 1533). Doch beruht diese Angabe auf einem Irrtum. Lanfranco gebraucht in seiner vorgenannten Schrift immer nur den Ausdruck „Violone", woraus Fétis „Violino" gemacht hat. — Nach Federigo Sacchis Ermittelungen soll der Name „Violino" in der ital. Sprache vor dem Jahre 1562 nicht vorkommen. (Gazetta musicale di Milano, 1891, 6 settembre.)

diesem Ausdruck, wie Coutagne behauptet, keine exakte Übersetzung des Terminus „Violino“ zu verstehen sein.

Daß Tieffenbrucker bereits vor Anfertigung seines oben erwähnten Portraits (1562) tatsächlich Violinen gebaut hat, geht unzweifelhaft aus den Darstellungen der Instrumente hervor, welche Pierre Woeirot nach den ihm vorgelegenen Modellen des Meisters unter dessen Bildnis angebracht hat. Eines dieser Instrumente ist unverkennbar eine mit 5 Saiten bezogene, und mit Bünden auf dem Griffbrett versehene Violine. Ihre Gestalt entspricht mit Ausnahme der oberen Hälfte des Korpus, welche etwas länger ist als die untere, und nach dem Halse zu schmal ausläuft, gänzlich der späteren Geigenform. Ferner befindet sich ganz links im Schatten, halb verdeckt ein viersaitiges, soviel sich sehen läßt, völlig violinähnliches Instrument. Leider scheint keine der von Tieffenbrucker gebauten Violinen bis auf unsere Zeit gekommen zu sein. Denn die Echtheit jener sechs von Niederheitmann in dessen Broschüre „Cremona“ (3. Aufl. 1897) erwähnten, dem Tieffenbrucker zugeschriebenen Exemplare ist im Hinblick auf Coutagnes Ermittelungen mehr als zweifelhaft geworden. Da Tieffenbrucker erst 1514 geboren ist, sind wenigstens die Jahreszahlen 1510—17, die sich in jenen Instrumenten finden, sämtlich falsch, oder die Violinen sind nicht von Tieffenbrucker. Hierauf bezüglich wird behauptet, daß Vuillaume, von dem man weiß, daß er eine zeitlang durch für echt ausgegebene Kopien italienischer Geigeninstrumente seinen Unterhalt erwarb (vgl. S. 47 dieses Buches), auch Tieffenbruckersche Geigen imitiert habe. Haben jene von Niederheitmann beschriebenen Instrumente auch ein sehr altes Aussehen, wodurch gewiegte Kenner und erfahrene Fachleute bestimmt worden sind, sie für echt zu erklären, so muß man doch entschieden bedenklich werden, wenn man sich vergegenwärtigt, daß die Inschriften der fraglichen Violinen nach Ort und Zeit mit den fingierten Angaben Roqueforts auffallend übereinstimmen, woraus denn zu folgern wäre, daß diese Instrumente auf Grund der Roquefortschen Fiktionen, also erst nach dem Jahre 1812 fabriziert worden sind, was ebenfalls auf Vuillaume paßt. Ihr Verfertiger war zudem allem Anschein nach wirklich ein Franzose, da ihre Inschriften den Vornamen

Tieffenbruckers im französischen Idiom tragen, nämlich „Gaspard“. Wären sie in Bologna entstanden, wie auf den Inschriften ausdrücklich angegeben ist, so würde das italienische „Gasparo“ gebraucht worden sein. Falls nicht erneute Funde und Nachforschungen mehr Klarheit in die Angelegenheit bringen, wird über eine bloße Möglichkeit, daß ein oder die andere Tieffenbruckersche Violine bis auf unsere Zeit gekommen sein kann, nicht hinauszugelangen sein.

Nach Tieffenbrucker ist als Geigenmacher zunächst Gasparo da Salò (geb. um 1542, gest. 14. April 1609) zu erwähnen. Er begründete in betreff des Violinbaues die Brescianer Schule, und zwar fast gleichzeitig mit der durch Amati ins Leben gerufenen Cremoneser Schule.

Gasparo di Bertholotti, genannt da Salò nach seiner am Gardasee belegenen Geburtsstadt Salò, arbeitete von 1560, nach anderen von 1568—1609 in Brescia, gab sich aber hauptsächlich, da der Bedarf an Violinen zu seiner Zeit noch nicht sehr groß war, mit der Fabrikation von Violen und Bässen ab. Die wenigen von ihm vorhandenen Violinen, von denen eine im Besitz Ole Bulls war, haben, wie sehr sie auch von Kennern und Liebhabern geschätzt werden mögen, für die Gegenwart ein mehr kunsthistorisches als praktisches Interesse. Denn die unzweifelhaft echten und wohlerhaltenen Exemplare dieses Meisters sind höchst selten und dadurch zu sogenannten Kabinettstücken geworden. Dann aber entsprechen sie auch, was ihre Klangfähigkeit betrifft, nicht mehr den hochgespannten solistischen Anforderungen der Gegenwart. Ihre äußere Erscheinung läßt, namentlich den Erzeugnissen der Cremoneser Schule gegenüber, gleichfalls unbefriedigt; sie hat etwas ungemein Steifes, Eckiges, man möchte sagen pedantisch Unfreies. Es konnte kaum anders sein. Mußte doch erst die innere und äußere Norm des Violinbaues gefunden und festgestellt werden. Und um dies zu erreichen, bedurfte es noch einiger Dezennien angestrengter Arbeit.

Gasparo da Salòs unmittelbarer Nachfolger ist der Brescianer Giovanni Paolo Maggini[1]). Er wird als ein Schüler des ersteren

1) Über Magginis Leben und Wirken erschien 1892 in London eine interessante Schrift unter dem Titel: „Gio. Paolo Maggini, his life and work,

bezeichnet, doch liegen keine Beweise dafür vor. Lediglich glaubt man aus einer gewissen Übereinstimmung der Arbeiten beider Künstler auf ein derartiges Verhältnis schließen zu dürfen. Mit den Geigen des Maggini hat es eine ähnliche Bewandtnis, wie mit denen seines Vorgängers. Sie sind gleichfalls selten geworden und gelten im allgemeinen nicht mehr für Instrumente ersten Ranges, obwohl sie höher geschätzt werden als die Erzeugnisse Gasparo da Salòs. Eine sehr gut erhaltene und außerordentlich wohlklingende Violine von Maggini besaß der belgische Geigenmeister Charles de Bériot. Maggini wurde geboren am 25. August 1580 zu Botticini, er starb um 1640.

Magginis Violinen sind bedeutend ansehnlicher als diejenigen Gasparo da Salòs, zeigen aber noch nicht die volle Schönheit der Cremoneser Meister. Der Formgebung des Resonanzkastens fehlt es an Schlankheit und fein abgewogenem Ebenmaß der Verhältnisse sowohl hinsichtlich des Umrisses wie der Wölbungen, und den *f*-Löchern mangelt schwungvolle Zeichnung: sie sind etwas zu gestreckt und spitz geraten. Charakteristisch für seine Instrumente ist die nicht selten auf ihnen angebrachte doppelte Adereinlage an den Rändern, welche auf der Unterdecke häufig in arabeskenartige Verschlingungen ausläuft.

Nach dem Vorbilde Magginis arbeiteten außer seinem Sohne Pietro Santo Maggini die Italiener Matteo Bente, Javietta Budiani, Antonio Mariani, Peregrino Zanetto, sowie Domenico und Gaetano Pasta. Doch sind die Instrumente aller dieser Männer nicht ausgezeichnet durch Klangschönheit.

Bei weitem höher zu stellende Leistungen als die Brescianer erreichten die Meister der Cremoneser Schule [1]), welche, wie schon

---

compiled and edited from material collected and contributed by William Ebsworth Hill and his sons William, Arthur & Alfred Hill by Margaret L. Huggins." Verlag von W. E. Hill & Sons, 38 New Bond Street, London W., Novello, Ewer & Co., London and New York. 1892.

1) Vgl. hierüber „Cremona", eine Charakteristik der ital. Geigenbauer ꝛc." von Friedr. Niederheitmann, 3. Aufl. 1897, redigiert von Dr. E. Vogel, sowie Piccolellis wertvolles Werk „I Liutai antichi e moderni" (1885) mit einem Nachtrag (1886), welches über die Italiener, insbesondere die Amati, viele neue Aufschlüsse enthält.

bemerkt durch Andrea Amati, geboren um 1535, gestorben nach dem 10. April 1611, den Sprößling einer vornehmen Familie Cremonas, begründet wurde. Zwar war dieser Senior der Geigen-Amatis, obwohl seine Instrumente schon so hohe Schätzung fanden, daß er für die Kapelle Charles IX. von Frankreich eine bedeutende Zahl Violinen, Violen und Bässe zu liefern hatte, in seinen an die Brescianer Fabrikanten erinnernden Leistungen noch weit entfernt von den Musterleistungen seiner Nachkommen; aber schon in seinem Sohne Girolamo offenbart sich ein bedeutsamer Fortschritt in der Geigenbaukunst, sowohl hinsichtlich der äußeren Erscheinung als auch in betreff der Klangschönheit.

Andrea Amati hatte noch einen zweiten Sohn, mit dem Vornamen Antonio. Dieser war der ältere der Brüder und hielt sich ziemlich genau an die Überlieferungen seines Vaters, während Girolamo von denselben, insbesondere hinsichtlich einer gefälligeren Formgebung abwich. Antonio wurde geboren um 1555, Girolamo um 1556. Nur das Todesjahr des jüngeren ist sicher bekannt, er starb 1630 an der Pest. Da Antonio damals etwa 75 Jahre alt war, ist er sicher nicht viel später gestorben. Damit wird die Echtheit einer Anzahl Geigen der Brüder — sie waren eine zeitlang gemeinsam tätig — welche Zettel aus den Jahren 1661 bis 1698 (!) tragen, äußerst fraglich. Man kann annehmen, daß um jene Zeit wohl noch Zettel, aber keine unverkauften Violinen der Brüder mehr vorhanden waren. Etwas näher geht E. Vogel in der unter [1]) zitierten Abhandlung auf diese Frage ein.

Die ungewöhnliche Begabung des Girolamo Amati für den Streichinstrumentenbau vererbte sich auf dessen Sohn Nicola, geb. 3. Dezember 1596, gest. 12. April 1684, mit welchem diese Familie bezüglich der Violinfabrikation ihren Höhepunkt erreichte [1]).

Nicola Amati blieb anfangs den väterlichen Überlieferungen treu. Dann aber unternahm er selbständige Versuche, welche ihn

---

1) Ein älterer Bruder Nicolas, Francesco Alessandro geheißen, hat möglicherweise ebenfalls Violinen gebaut. Vgl. E. Vogel in der Vierteljahrschr. f. Musikwissensch. 1888. p. 518 ff.

schließlich zu einer ansehnlicheren, räumlich entwickelteren Formgebung der Violine führten. Die ungewöhnlich hohe Wölbung indessen, welche er seinen Instrumenten zugleich gab, ließ die Vorteile des etwas vergrößerten Formates nicht ganz zur Geltung gelangen. Es kommt daher, daß dem leise verschleierten, doch hinreichend klaren Silbertone seiner Geigen Breite, Kraft und Sonorität des Klanges mangelt. Nichtsdestoweniger sind dieselben stets hoch geschätzt worden; sie können aber trotz ihrer vorzüglichen Eigenschaften, sehr vereinzelte Fälle ausgenommen, nicht mehr den heutigen so gesteigerten Ansprüchen an Konzertinstrumente vollständig Genüge leisten. Die Technik der Arbeit an ihnen ist vollendet, und in den einzelnen Teilen harmonisch übereinstimmend. Nur die Schnecke, obwohl an sich schön geschnitten, ist etwas zu zierlich im Vergleich zum Korpus des Instrumentes.

Der Sohn des Nicola, wiederum Girolamo benannt (geb. 26. Februar 1649, gest. 21. Februar 1740), welcher die Reihe der Amati beschließt, nimmt unsere Aufmerksamkeit nicht weiter in Anspruch, da seine wenigen Arbeiten nur von mittlerer Güte sind.

Nicola Amati fordert unsern künstlerischen Anteil noch insbesondre, weil er der Lehrmeister des Antonius Stradvarius, oder Antonio Stradivari[1]), geb. 1644, gest. 18. Dez. 1737, dieses hervorragendsten aller Geigenbaukünstler bis auf unsere Tage ist. Diesem herrlichen Meister wohnte nicht nur ein außerordentliches Genie für seinen Beruf inne; er gehört auch zu jenen unverwüstlichen Kraftmenschen, die bis in ihr hohes Alter unaufhörlich schaffen und wirken. Stradivari überdauerte drei Generationen, und gleichwie Tizian, das Haupt der Venezianischen Malerschule, als neunundneunzigjähriger Greis ein Bild schuf, so fertigte Stradivari, der ruhmreichste Vertreter der Cremoneser Schule, in seinem zwei-

1) Über Stradivari erschien 1902 ein Prachtwerk unter dem Titel: „Antonio Stradivari, His life and work (1644—1737) by W. Henry Hill, Arthur F. Hill, F. S. A. a. Alfred E. Hill. With an introductory note by Lady Huggins. London, William Hill a. Sons. 1902.“ (Vergl. d. Anm. bei Maggini.) Die unten folgenden Notizen über das Leben Stradivaris sind diesem Werk entnommen.

undneunzigsten Lebensjahre noch eine Violine. Die Entwicklung dieses aus einem Cremoneser Patriziergeschlecht abstammenden Künstlers ist ebenso folgerichtig als glücklich. Zunächst schließt er sich eng an das Vorbild seines Lehrers an, mit einer Genauigkeit, die es erlaubt scheinen läßt, daß seine ersten Gebilde den Namen Amatis tragen. Dann folgt eine längere Periode in seinem Leben, aus der nur wenige Instrumente von ihm vorhanden sind. Fétis ist der Ansicht, daß er sich damals mehr mit Versuchen als mit wirklicher Produktion beschäftigt habe. Man darf dieser Meinung beipflichten, denn es ist gewiß, daß die beispiellosen Leistungen, welche Stradivari später in seinem Fach hinstellte nur als Resultate, eines langjährigen mühevollen Studiums aufgefaßt werden können. In den Jahren 1684 und 1685, entscheidender 1690, also erst im reiferen Mannesalter, vermochte er auf seiner preisgekrönten Laufbahn mit Sicherheit einen Schritt vorwärts zu tun. Wir sehen ihn indes auch um diese Zeit noch teilweise an die Überlieferungen der Amatischen Schule gebunden. Er verändert zwar schon wesentlich die Wölbung und Stärkeverhältnisse der Ober- und Unterdecke, so wie die Lackierung, und bringt dadurch die Violine ihrer Vollendung immer näher; dennoch aber behalten seine Instrumente noch Amatische Reminiszenzen, von denen sie sich vor Ablauf eines weiteren Dezenniums nicht völlig befreien. Auf der Grenzscheide des 17. und 18. Jahrhunderts sodann erblicken wir Stradivari in voller Selbständigkeit. Seine Instrumente aus den Jahren 1700—1725 tragen den Stempel des eigenen Stils, jenes Stils eben, der ihn zum Meister aller Meister des Violinbaues machte. Die empfangenen Traditionen existieren für ihn nur noch in ihrer Allgemeingültigkeit; im besondern sehen wir ihn durchgängig mit dem vollen Bewußtsein des frei schaffenden Genius verfahren. Die hervorstechendste prinzipielle Modifikation besteht in der soeben schon angedeuteten flacheren Wölbung der Decken, die in dieser mäßigen Erhebung kaum noch bei einem andern einflußreichen Meister des Violinbaues wieder vorkommt. Ihr ist es hauptsächlich zuzuschreiben, wenn der Ton seiner Geigen jene allgemein bewunderten Eigenschaften der Fülle, des Glanzes und Gehaltes

erhielt, welche Amati seinen Erzeugnissen nur teilweise und auch nur in geringerem Grade zu geben vermochte.

Stradivari erschöpfte seine Kunst nach allen Beziehungen hin: er schuf das Ideal der Geige. Ihm stand ein sicher treffender Blick für harmonische, man möchte sagen malerische Verhältnisse zu Gebote, und seine kunstgeübte Hand, die nichts Unschönes zu gestalten vermochte, war seinem geläuterten Geschmack untertan. Sie gab dem Instrument in seinen Hauptkonturen edle, schwunghafte Linien, deren fein empfundener arabeskenartiger Zug sich auf alle Einzelteile bis ins kleinste Detail überträgt. Die Wölbungen und Biegungen sind von schöner, wellenförmiger Bewegung, die Ausladungen der Backen von schönstem ebenmäßigen Verhältnis, und der in seiner Totalität zu vollendeter Plastik durchgebildete Körper endigt mittelst des Halses in einer kräftigen, energisch zusammengezogenen, von gleichsam frei schwebenden Spiralen umflossenen Schnecke, deren elastischer Schwung an sich ein Meisterstück der Bildhauerkunst genannt werden darf. Beschlossen wird der Gesamteindruck endlich durch den Firnis, welcher alle Teile des Instruments mit Ausnahme des Halses bedeckt. Dieser Firnis, der trotz aller Bemühungen bis heute noch nicht wieder hergestellt worden ist, dient einerseits zum Schutz des Instruments gegen Witterungseinflüsse, andrerseits zur Hebung der äußern Erscheinung. Jeder der epochemachenden Meister des Violinbaues bewahrt auch in dieser Hinsicht seine Eigentümlichkeit. Nicola Amati hat einen klaren Lack von goldgelber, fast blonder Farbe angewendet. Das Kolorit des von Stradivari gebrauchten, mehr pastosen Firnisses ist dagegen tiefer und farbensatter; es wechselt zwischen tiefem, bernsteinartig funkelndem Rot und saftigem Kastanienbraun. Dabei ist es zugleich von einem wachsartigen, mattglänzenden und doch wieder auch feurigen Lüster, dessen volle Durchsichtigkeit Textur und Spiegel des mit größter Sorgfalt ausgewählten Holzes in ein um so günstigeres Licht stellt.

Die in jedem Betracht vollendete äußere Erscheinung, welche Stradivari seinen Gebilden zu geben wußte, hätte ihm indes keineswegs allein schon jene hervorragende Stellung unter seinen Fachgenossen angewiesen, wenn ihm nicht zugleich in dem ausgebildetsten

Tonsinne eine Eigenschaft eingeboren gewesen wäre, ohne die seine Instrumente ihren eigentlichen Wert, den Hauptreiz der Klangschönheit nämlich, entbehrt haben würden. Jeder wahre Künstler trägt ein seiner Begabung und Werktätigkeit entsprechendes Ideal in sich, und unverrückt arbeitet er auf die Verwirklichung desselben hin. Gleichwie der Maler mit seinem innern Auge Bilder sieht, der Musiker mit seinem innern Ohr Melodien und Harmonien vernimmt, also hört der Instrumentenmacher innerlich den elementaren Ton erklingen. Es ist dies nicht irgend ein Ton, sondern ein nach Charakter, Farbe und Gehalt bestimmter Ton, mit einem Wort: ein Tonideal. Je stärker, je mächtiger nun dasselbe in der Seele des gestaltenden Künstlers lebt, je reiner und schärfer es ausgeprägt ist, desto vollkommener wird auch, das technische Vermögen vorausgesetzt, die Klangfähigkeit des von ihm gefertigten Instruments sein. Und Stradivari ist auch in dieser wesentlichsten Beziehung, wenn nicht das unerreichte, so doch das unübertroffene Muster. Seine Violinen sind tonbeseelte Kunstorgane, die freilich noch der kundigen Hand des ausübenden Musikers bedürfen, um ihre unvergleichlichen Reize entfalten zu können. Ihr Ton erfüllt die mannigfachsten Anforderungen der Klangschönheit. Er ist sopranartig singend, metallisch kraftvoll, glänzend, edel, und wiederum auch einschmeichelnd süß, sanft und geschmeidig. Sein Volumen ist ungemein konzentriert, und die ihm eigene intensive Energie verleiht ihm eine bewundernswerte Tragfähigkeit. Dabei gewährt die eigentümlich schillernde Tonqualität dem Spieler die Möglichkeit verschiedenartiger Farbengebung, welche trotz des ausgesprochensten Violincharakters an die menschliche Stimme sowie an verschiedene Blasinstrumente, z. B. an die Flöte, Klarinette, Oboe und auf der G-Saite an das Horn erinnert. Endlich ist aber dem Klangwesen der Stradivari-Violinen noch ein, durch Worte nicht näher zu bezeichnender poetisch verklärter Schmelz eigen, der in dieser eigenartigen Ausprägung sich nicht wieder bei andern Meistern des Geigenbaues geltend macht.

So ausschließlich auch für den Hörer der Tongehalt eines Instruments in Betracht kommt, so ist er doch keineswegs getrennt von der Formgebung desselben zu denken. Man kann freilich nicht sagen,

daß eine Geige schön klingt, weil sie schön aussieht; ihre äußere Schönheit ist etwas durchaus Relatives. Wohl aber ist es erwiesen, daß die Konstruktion, also die Form des Schallkörpers in inniger Wechselwirkung zum Tongehalt desselben steht. Je zweckmäßiger nun diese Konstruktion ist, je mehr die einzelnen Teile zueinander und zum Ganzen in Proportion sich befinden, je harmonischer also die Durchbildung des Geigenkörpers ist, desto mehr muß auch der Tongehalt gewinnen. Diese Tatsache läßt sich bei allen Meistern des Violinbaues beobachten, und bei Stradivari zeigt sie sich in höchster Vollendung. Hieraus resultiert mit Evidenz, daß seine Formgebung, welche von Kennern schön genannt wird, keine zufällige, sondern eine notwendige ist.

Die zahlreichen Nachahmer des Meisters haben nichts unversucht gelassen, in seine Fußtapfen zu treten. Man hat die Violinen Stradivaris nach allen Seiten hin aufs genaueste analysiert, untersucht und ausgemessen; man hat geglaubt, auf wissenschaftlichem Wege zu dem Geheimnis seines Verfahrens gelangen zu können, man hat endlich seine Instrumente täuschend kopiert, und trotz alledem nicht die gewünschten Resultate zu erreichen vermocht. Sehr natürlich, denn es fehlte die Hauptsache bei diesem Beginnen, der schaffende Geist, welcher sich in den Leistungen Stradivaris so glänzend manifestiert. Es ist den Menschen hier ebenso ergangen, wie in allen andern Dingen, wo die sklavisch treue, aber seelisch tote Nachahmung an die Stelle freier schöpferischer Tätigkeit tritt.

Die Gegenwart besitzt noch eine beträchtliche Anzahl Stradivarischer Instrumente, darunter auch Bratschen und Celli; Fétis schätzt ihre Gesamtzahl auf mehr als 1000. Ein Teil derselben ist nebst den Erzeugnissen andrer italienischer Meister leider durch den Vandalismus unberufener Pfuscherhände zugrunde gerichtet worden. Es gab nämlich eine Zeit, da man in dem Wahn befangen war, die italienischen Instrumente seien zu stark im Holz, und könnten durch Beseitigung dieses vermeintlichen Übelstandes nur gewinnen. So wurde ein nicht geringer Teil der vorhandenen Instrumentenbestände durch Ausschaben oder, wie der Handwerksausdruck besagt, durch „Ausschachteln" des Resonanzbodens und der Unterdecke geschwächt und

auf diese Weise gewissermaßen degeneriert, ein ebenso beklagenswerter als unersetzlicher Verlust für die musikalische Welt. Der Wert guter, unverdorbener Instrumente aus der italienischen Meisterzeit ist mit dadurch bei dem gesteigerten Bedürfnis der Gegenwart ungemein in die Höhe gegangen. Stradivari soll für seine Geigen mit 4 Louisdor honoriert worden sein. Zu Anfang des 19. Jahrhunderts kosteten sie bereits 100 Louisdor und gegenwärtig erhebt sich der Preis für eine wohlerhaltene Violine dieses Meisters bis zu 20000 Mark und mehr. Nicht selten ist hierbei die Liebhaberei entscheidend, die bekanntlich in betreff von Kunstgegenständen mitunter an Monomanie grenzt. Man weiß, daß es in der englischen Geldaristokratie Persönlichkeiten gibt, die lediglich des toten Besitzes halber wertvolle oder auch seltene Kunstschätze käuflich erwerben, ohne einmal anderen den Mitgenuß an denselben zu gewähren. Es sollen unter diesen seltsamen Liebhabern auch einige existieren, die im Besitz kostbarer Stradivarigeigen, sich dem anspruchslosen Vergnügen widmen, dieselben nicht etwa zu spielen, sondern gelegentlich nur zu besehen. Tatsache ist es jedenfalls, daß die Zahl der intakten noch vorhandenen italienischen Meisterinstrumente für die musikalische Praxis, wenigstens vor der Hand, auf bedauerliche Weise durch einen unfruchtbaren Privatbesitz geschmälert wird.

Was Stradivari nach 1725, also etwa von seinem 80. Lebensjahre ab noch geschaffen hat, läßt mehr und mehr die Schwäche des Alters erkennen. Hauptsächlich von seinen beiden Söhnen Omobono Felice, geb. 14. Nov. 1679, gest. 8. Juni 1742, und Giacomo Francesco, geb. 1. Febr. 1671, gest. 11. Mai 1743, sowie von seinem Schüler Carlo Bergonzi bei der Arbeit unterstützt, war er in dieser Zeit zudem überwiegend auf dem Wege der Anleitung tätig. Dennoch entsagte er, wie wir gesehen haben, erst ein Jahr vor seinem Tode völlig dem so lange mit vollster künstlerischer Hingebung gepflegten Beruf.

Stradivari ist nach dem Hillschen Werke nicht in Cremona selbst, vielleicht aber in dessen Nachbarschaft geboren im Jahre 1644. Über seine Jugend ist absolut nichts bekannt. Sicher zeigte er früh Talent zum Geigenbau und wurde bald der Schüler Nicola Amatis in Cre-

mona. Diese alte Tradition, an der Stradivaris frühere Instrumente kaum Zweifel ließen, ist nunmehr durch das früheste Dokument, welches wir aus seinem Leben besitzen, erhärtet worden. Es ist der Zettel einer Violine von 1666, auf dem er sich nennt: Antonius Stradiuarius Cremonensis, Alumnus Nicolaij Amati.

Schon im folgenden Jahre, am 4. Juli 1667, ehelicht er Francesca, geb. Feraboscha, die junge Witwe eines gewissen Capra, die, wie aus den sich mannigfaltig widersprechenden Registern doch hervorgeht, einige Jahre älter als der 23jährige war. Seine Eile ist verständlich, da noch im selben Jahre (21. Dezember) das erste Kind, eine Tochter, geboren wurde. Ihr folgten noch 5 Kinder, darunter die beiden Geigenbauer.

Francesca starb im Mai 1698, im folgenden Jahre schritt Stradivari, 55 Jahre alt, zu einer zweiten Ehe mit Signora Antonia Maria Zambelli. Er zeugte mit ihr noch 5 Kinder, eine Tochter und 4 Söhne. Im ganzen hatte er 11 Kinder, worunter 8 Söhne. Von ihnen starb der letzte im Dezember 1781. Näheres über die Familie findet sich in dem Hillschen Werk.

Stradivari erlebte mit 93 Jahren noch den Tod seiner zweiten Frau, der am 3. März 1737 erfolgte, am 18. Dezember desselben Jahres folgte er ihr in die Ewigkeit nach. — Über sein Haus, die bis 1809 erhaltene Begräbnisstätte und viele Einzelheiten wolle man Hills erschöpfendes Werk vergleichen.

Nicht als Schüler, wie man bisher meist annahm, wohl aber als ebenbürtiges Genie tritt neben Stradivari Giuseppe Guarneri. Auch in dieser Familie, wie bei den Amati, geht die Kunst des Geigenbaues durch mehrere Generationen. Als Stammvater wird Andrea Guarneri, geb. um 1626, genannt. Einer der ersten Schüler des Nicola Amati, fällt seine Tätigkeit zwischen die Jahre 1650—1695. Er hält sich in seinen Arbeiten zur Hauptsache an die Überlieferungen seines Lehrers. Sein Todestag ist der 7. Dezember 1698.

Als Sohn und Schüler des Andrea Guarneri folgt dann ein Giuseppe Guarneri, 1666 bis gegen 1739, der sich teils an Stradivari, teils an seinen Vetter, den schon genannten gleichnamigen und bei weitem bedeutenderen Giuseppe Guarneri anlehnt. Ein älte-

rer Sohn des Andrea G., Namens **Pietro**, geb. 1655, dessen Produktionszeit von 1690—1725 angegeben wird, ansässig in Mantua, blieb trotz großen Fleißes gegen die Leistungen seines Bruders zurück.

Ferner erscheint noch ein Enkel des Andrea Guarneri, gleichfalls **Pietro**, tätig 1725—1740, Sohn des Giuseppe, auf dem Schauplatz der Familientätigkeit, dessen Instrumente denjenigen seines Vaters und Lehrers nahekommen. Geboren wurde er 1695.

Endlich entsproß aus einer Seitenlinie der Guarnerifamilie das Haupt derselben, der bereits wiederholt genannte **Giuseppe Guarneri**, mit dem seltsamen Beinamen „del Gesù", geb. den 16. Okt. 1687 zu Cremona, gest. nach 1742. Sein Vater, Giovanni Battista, war ein Bruder des Andrea Guarneri.

Man besitzt von diesem Künstler, den manche Kenner mit Stradivari gleichstellen, Instrumente aus den Jahren 1725 bis nach 1742. In der Tat kann ein Teil seiner Geigen mit den besten gleichartigen Erzeugnissen Stradivaris rivalisieren. Ja, diesen wird von den exklusiven Verehrern Guarneris die Superiorität zuerkannt. Dies ist indes lediglich Geschmacksache. Genug, daß beide Männer in ihrer Sphäre Außerordentliches geleistet haben. Immerhin muß dem älteren Meister ein Vorsprung vor dem jüngeren, wenigstens in **einer** Beziehung zuerkannt werden. Wie tüchtig und gediegen auch die besten Violinen Guarneris gestaltet sind, ihnen mangelt nicht selten die Vollendung der Arbeit. Das Tonvolumen der Guarnerigeigen ist im allgemeinen scheinbar breiter und namentlich für den Spieler frappanter als das der Stradivarigeigen. Doch fehlt ihm in der Regel das konzentrisch Zusammenhaltende und Intensive der letzteren. Auch hat er bei aller Noblesse nicht völlig den vergeistigten Charakter des Stradivaritones. Guarneri adoptierte die flache Wölbung Stradivaris; in manchen minder wichtigen Beziehungen der Formgebung unterscheidet er sich aber von demselben sehr wesentlich, so namentlich im Zuschnitte der *f*-Löcher, welche an die Brescianer Schule erinnern, und in den Windungen der bei Stradivari ungleich schöner und regelmäßiger gebildeten Schnecke. Über das Leben Guarneris werden romanhafte Dinge erzählt, allein sie sind nicht verbürgt.

So viel geht aber mit Sicherheit aus den durch mündliche Tradition auf uns gekommenen Berichten hervor, daß er ein unstätes Leben voller Bedrängnisse führte: er scheint eines jener halt- und charakterlosen Genies gewesen zu sein, die, ihren Leidenschaften ergeben, jeder glücklicheren Gestaltung des Daseins gewaltsam entgegenarbeiten. Man hat hierin die Erklärung für die oft nachlässige, wenn auch im allgemeinen von hoher Begabung zeugende Arbeit gesucht, durch welche eine Anzahl seiner Instrumente gekennzeichnet ist. Eines der schönsten Exemplare, ehedem Paganinis Favoritgeige, die der epochemachende Virtuose scherzweise seine „Kanone" nannte, befindet sich infolge testamentarischer Verfügung unter Schloß und Riegel in dem Palazzo municipale zu Genua. Auch sie ist, gleich manchen Stradivarigeigen, durch einen Akt persönlicher Eitelkeit auf immer für die ausübende Kunst des Violinspiels verloren.

Mit Giuseppe Guarneri schließt die Glanzepoche des italienischen Geigenbaues ab.[1]) Es folgt nun eine beträchtliche Zahl zum Teil sehr geschickter Männer, die als Nachahmer der vorhandenen Muster tätig sind, aber nur als Instrumentenmacher zweiten und dritten Ranges gelten. Die namhaftesten derselben sind: Matthias Albani, Schüler von Nicola Amati, lebte und wirkte von 1650 bis 1709; Carlo Bergonzi (1712—1750), Stradivaris sehr geschätzter Schüler, der die Arbeiten seines Meisters so getreu zu kopieren verstand, daß in manchen Fällen die Autorschaft zweifelhaft bleibt; Alessandro Gagliano (1640—1725), angeblich Schüler Stradivaris; Paolo Grancino in Mailand (1665—1690), Schüler des Nicola Amati, nebst seinen Söhnen Giov. Battista und Giovanni Grancino; Lorenzo Guadagnini (1695 bis 1742), neben Bergonzi der angesehenste Schüler Stradivaris; Giovanni Battista Guadagnini (1750—1785); Domencio Montagnana (1700—1750), gleichfalls Schüler Stradivaris; Francesco Rugieri; Giacinto Rugieri; Vincenzo Rugieri;

1) Das Nähere über die außer der Brescianer und Cremoneser noch unterschiedenen italienischen Schulen (Neapolitaner, Florentiner, Venetianer), wolle man in Spezialwerken (Piccolellis, Niederheitmann u. a.) vergleichen.

Giovanni Battista Rogeri; Pietro Giacomo Rogeri[1]; Santo Seraphin (1730—1745); Nicola Gusetto (um 1730); Lorenzo Storioni (1770—1799) und Carlo Giuseppe Testore (1690—1720).

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, also etwa ein Menschenalter nach Stradivaris Tode, gewahren wir ein allmähliches Erlöschen der Geigenbaukunst in Italien. Die Ausläufer der Hauptstämme sterben nach und nach ab und kein junger Nachwuchs tritt an ihre Stelle. Allenfalls wäre nur noch Francesco Pressanda, welcher in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu Turin nach Stradivaris Vorbild arbeitete, zu erwähnen.

Eine Reminiszenz jener Glanzepoche des italienischen Geigenbaues, welche sich heute noch geltend macht, ist die römische und neapolitanische Darmsaitenfabrikation, deren qualitative Ergebnisse immer den Vorzug vor allen andern derartigen Erzeugnissen bewahrt haben. Es scheint, daß in dieser Beziehung Klima und Material von bestimmendem Einfluß sind.

Die Tatsache, daß der Geigenbau von den Italienern zuerst in hingebender Weise kultiviert wurde, und durch sie alsbald seine vollste und reichste Ausbildung erfuhr, steht offenbar mit einer Seite der eigentümlichen Kunstanlage dieses Volkes im engsten Zusammenhang. Die reiche Stimmbegabung desselben und die daraus folgende Feinfühligkeit betreffs des elementaren Wohlklanges bildeten eine Grundursache dafür. Als zweites Bedingnis tritt dann der Sinn für einfache, plastische und leicht übersichtliche Verhältnisse der Formgebung hinzu. Sehr charakteristisch ist es für den Kunstgeist der Italiener, daß sie an der, von den Deutschen mit außerordentlichem Erfolg bewirkten Ausbildung und Vervollkommnung des Klaviers[2])

---

1) Wie Piccolellis nachgewiesen, handelt es sich um zwei Familien, Rogeri und Rugieri, die zu gleicher Zeit, beide meist in Cremona, lebten und tätig waren. Sie suchten durch Beinamen ihre Instrumente auseinanderzuhalten, so bezeichnete sich Joh. Bapt. Rogeri als Bon., was natürlich Bononiensis (aus Bologna) heißen sollte, aber lange Zeit als bonus (der Gute) gelesen wurde. Näheres bei Piccolellis.

2) S. Oskar Pauls „Geschichte des Klaviers". Leipzig bei Payne. 1868.

keinen hervorragenden Anteil nahmen. Die umständliche Mechanik dieses Instrumentes, welche heute eine höchst komplizierte und künstliche ist, erregte nicht weiter ihr Interesse, während die Vervollkommnung eines so einfachen Organismus, wie derjenige der Violine, ihre rastlose Tätigkeit beinahe zwei Jahrhunderte hindurch fesselte. Daß dann unter den einzelnen Provinzen Italiens die Lombardei der Hauptschauplatz dieser Tätigkeit wurde, ist ganz natürlich. Hier wirkte nämlich die geographische Lage bestimmend ein. Das weitverzweigte Gebiet der Alpen, an deren Fuß sich die fruchtbare, von einem seit alten Zeiten kunst- und gewerbfleißigen Volksstamme bewohnte Lombardei hinstreckt, lieferte, wie schon früher bemerkt, jene treffliche Qualität des Tannenholzes, die für die Oberdecke (Resonanzboden), den wichtigsten Teil der Violine, ein sehr wesentliches Erfordernis ist.

Das Holz der Gebirgstanne erweist sich keineswegs durchweg verwertbar für den Instrumentenbau. Der Standort des Baumes, dessen völlige Reife vorauszusetzen ist, kommt dabei vornehmlich in Frage. Gutes Resonanzholz bedingt vor allem die Eigenschaften möglichster Dichtigkeit und Homogenität. Die Natur erzeugt sie indessen vorzugsweise in den Regionen der Gebirgswelt, wo Klima und Jahreszeitenwechsel die meiste Stabilität haben, wo Wachstumsperiode und Vegetationsunterbrechung möglichst regelmäßig und gleichförmig alternieren. Ein weiteres Erfordernis ist dürrer, magerer Felsboden, damit der Wuchs mäßig langsam vor sich geht. Eine fette, humusreiche Erdschicht liefert schnell aufschießendes, säftereiches und sozusagen schwammiges Material, welchem schlechterdings für den Instrumentenbau die nötige Konsistenz fehlt.

Die richtige Auswahl des Holzes fordert von dem Instrumentenmacher eine gründliche Kennerschaft, welche nur durch langjährige Erfahrung und feine Beobachtungsgabe erworben werden kann. In dieser Hinsicht bekunden die italienischen Meister des Geigenbaues, wenigstens diejenigen ersten Ranges, ihre Überlegenheit über die Spätergekommenen. Freilich waren sie bei der Wahl ihres Materials weniger beschränkt als die neuere und neueste Zeit. Denn infolge der seit lange schon bestehenden Massenfabrikation von Streichinstru-

menten aller Gattungen sind die dazu geeigneten Holzvorräte so erschöpft, daß wahrhaft gutes Resonanzholz jetzt zu den Seltenheiten gehört.

Man findet übrigens schon bei den Erzeugnissen italienischer Meister zweiten und dritten Ranges aus dem 18. Jahrhundert häufig die Verwendung eines mittelmäßigen Deckenholzes. Diese Erscheinung dürfte sich indes mehr auf unzureichende Einsicht der betreffenden Produzenten als auf einen damaligen Mangel an brauchbarem Holze gründen. Jedenfalls ist die Tatsache feststehend, daß mit Beginn der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bereits die Kunst des Violinbaues sehr schnell in Verfall geriet, sei es nun, daß die Traditionen der Hauptschulen durch Zufall bald verloren gingen, oder daß die Vertreter derselben ihre Erfahrung und Kunstfertigkeit nicht weiter vererbten.

Es wurde vorhin bemerkt, daß die Resonanzdecke den wichtigsten Teil der Violine bilde. Hiermit soll keineswegs die Bedeutung der übrigen Violinteile, als Unterdecke, Zargen, Hals, Steg, Stimme und Balken unterschätzt werden. Die vier ersteren derselben werden in der Regel von Ahornholz (nur selten haben die alten Meister statt des Ahorn Birnbaumholz zur Unterdecke verwendet), die beiden letzteren, gleich der Oberdecke, von Resonanzholz gefertigt. Bei Fétis findet sich die von Vuillaume herrührende Angabe, daß die Cremoneser Meister ihr zum Geigenbau erforderliches Ahornholz aus Kroatien, Dalmatien und sogar aus der Türkei bezogen haben.

Unter den berühmtesten Instrumentenmachern des 17. Jahrhunderts glänzt auch ein deutscher Name: Jakob Stainer[1]), geb. 14. Juli 1621 im Dorfe Absam bei Hall im Unterinntale, gest. 1683. Er bildete sich in der Metropole des Geigenbaues und zwar bei Nicola Amati, wie es heißt. Seine Violinen wurden ehedem hoch geschätzt[2]); in neuerer und neuester Zeit sind sie jedoch durch die

1) Von Ruf (1892) und Lentner (1898) erschienen neuerdings biographische Arbeiten über Stainer.

2) Wie sehr dies noch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts der Fall war, ist aus Löhleins Violinschule (1774) zu ersehen. In derselben wird S. 129 gesagt: Stainer habe „seinen Lehrmeister (Amati) übertroffen", und

italienischen Instrumente ersten und zweiten Ranges mehr und mehr in den Hintergrund gedrängt worden. Stainers Arbeiten lassen hinsichtlich ihrer äußeren Erscheinung den Einfluß seines Lehrmeisters nicht verkennen, obwohl in ihnen die Schönheitslinie, namentlich was die gar zu starke Wölbung betrifft, etwas eingebüßt hat. Sie sind aber ebenso gediegen als sauber ausgeführt. Der zwar nicht große, und etwas spitze, doch anmutige Ton seiner Violinen erinnert gleichfalls an Amati; nur ist ihm nicht völlig die sympathische Noblesse seines Vorbildes eigen. 1645 heiratete er, 1669 wurde er vom österreichischen Kaiser zum „Hofgeigenmacher“ ernannt, was aber nicht verhinderte, daß er mit seiner Familie in die drückendste Not geriet [1]). Dazu kamen religiöse Verfolgungen. So vom Schicksal heimgesucht, starb er im Wahnsinn.

Jakob Stainer stand als Künstler bei seinen Lebzeiten in ungewöhnlichem Ansehen und nicht minder nach seinem Tode als Hauptbegründer der Tyroler, mithin einer spezifisch deutschen Geigenbauschule. Er hat viele Schüler und Nachahmer gefunden, von denen die erwähnenswertesten Matthias Albani aus Botzen, geb. 1621, gest. 1673, Egidius oder Urban Klotz (1660—1675) und dessen Sohn Matthias (1653—1743?) aus Mittenwald sind. Der letztere, der übrigens nach einer Version Schüler von Nicola Amati gewesen sein soll, legte in seiner Vaterstadt den Grund zu der dort betriebenen Geigen- oder richtiger gesagt Streichinstrumentenfabrikation im Großen, und diese ist heute die Haupterwerbsquelle der Bewohner des bayerischen, hart an der Tyroler Grenze belegenen Gebirgsstädtchens. Man hat dort das Prinzip der geteilten Arbeit eingeführt. Abgesehen davon, daß einzelne Beteiligte ganze Instrumente für sich fertigen, besteht im allgemeinen die Einrichtung, daß der eine Ober-

---

seinen (Stainers) Geigen gebühre „zum Solospielen der Vorzug vor allen übrigen.“ Über Stradivaris Geigen bemerkt Löhlein dagegen, sie hätten „plumpe Schnecken und Ecken, eine eigene Art *f*-Löcher“ und seien „stark im Holtze“. „Sie haben daher“, so fährt L. fort, „einen festen durchdringenden, Hoboeartigen, aber dabey dünnen Ton.“ Heute gilt von allen diesen Behauptungen in betreff der Geigen Stainers und Stradivaris das gerade Gegenteil.

1) Seine Geigen wurden ihm mit 6 Gulden das Stück bezahlt.

decken, der andere Unterdecken, ein dritter Zargen, ein vierter Hälse u. s. f., und zwar nicht bloß vorübergehend, sondern jahraus jahrein, doch nur während der Wintermonate, macht. Diese einzelnen Teile werden in verschiedenen Graden je nach Beschaffenheit der Arbeit von den sogenannten „Verlegern", angesehenen Einwohnern des Orts, honoriert, die mit der Ware einen ausgedehnten, sogar überseeischen Handel treiben. Für die Zusammenstellung der einzelnen Teile zu einem Ganzen gibt es besondere Arbeiter, desgleichen für Lackierung und Montierung der Instrumente. In Mittenwald bestehen gegenwärtig zwei dergleichen „Verleger", die Handlungshäuser Neuner und Hornsteiner, sowie Baader und Komp. Die bayrische Regierung ließ es sich angelegen sein, für die Hebung der Mittenwalder Instrumentenfabrikation mancherlei zu tun. So gründete sie in Mittenwald eine Geigenmacherschule, welcher italienische und Tyroler Instrumentenexemplare namhafter Meister als Modelle überwiesen wurden. Dann auch gewährte sie den Mittenwaldern das Recht, jeden für den Streichinstrumentenbau besonders geeignet erscheinenden Baum der bayrischen Staats- und Privatwälder zum amtlichen Taxwert anzukaufen.

Außer in Mittenwald wird auch in vielen Ortschaften des sächsischen Vogtlandes, namentlich aber in Markneukirchen und Klingenthal die Instrumentenfabrikation schwunghaft betrieben. Die Anfänge dieser Industrie reichen bis in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts zurück. Den Grund dazu legten böhmische Einwanderer. [1])

Wie bedeutend die Instrumenten- und Saitenfabrikation schon zu Ende des 18. Jahrhunderts im sächsischen Vogtlande betrieben wurde, zeigt ein Bericht in der Allgem. musik. Ztg. vom Jahre 1800 (Nr. 1). Es finden sich dort folgende Angaben: „In Neukirchen arbeiteten jahraus, jahrein 78 Meister mit Gesellen und Lehrlingen) an Geigen, Bratschen, Bässen usw., und 26 Meister (mit Gesellen und

1) S. „Die Fabrikation mus. Instrumente usw. im kgl. sächs. Voigtlande" v. Berthold und Fürstenau. (Leipzig bei Breitkopf u. Härtel, 1876.) Obige auf die sächsische Instrumentenfabrikation bezügliche Notizen sind dieser Broschüre entnommen.

Lehrlingen) an Bögen, 30 an Darmsaiten. In Klingenthal arbeiteten 85 Meister (mit Gesellen und Lehrlingen) an Geigen. Neukirchen lieferte jährlich 30,000 Bund Saiten, 18,000 Geigen, 50 bis 60 Kontrabässe, 6000 Messinginstrumente und 18,000 Violin- und Baßbögen. Doch gibt es Jahrgänge, in denen diese Ziffern (nach Maßgabe der Bestellungen) um vieles überstiegen werden. In Klingenthal und Umgegend beschäftigt man sich überwiegend mit dem Geigenbau. Das Minimum der dort jährlich gefertigten Violinen beträgt 36,000 Stück."

Seit jener Zeit hat der Vogtländer Instrumentenbau, und was dazu gehört, einen großartigen Aufschwung genommen. Zu Beginn der siebziger Jahre wurden in Markneukirchen alljährlich zirka 3200 Dutzend Violinen, 40—50 Dutzend Violoncelle, 7—800 Bässe, 1000 Dutzend Gitarren, 4000 Zithern, 30 Lauten und Mandolinen, 40 Harfen, 550 Trommeln, 80 Dutzend Tambourins und 12 Dutzend Metronome (ohne Uhrwerk, seit 1870 auch mit Uhrwerk) gearbeitet. Außerdem lieferte Markneukirchen ungefähr 36,000 Dutzend Violin-, Violoncell- und Baßbögen pro Jahr. An Holzblasinstrumenten wurden gefertigt: 17,000 große und 10,000 kleine Flöten, 2500 Flageoletts und 3000 Klarinetten. (Über die Fagottfabrikation fehlen nähere Angaben.) Ferner wurde eine große Zahl von Blechinstrumenten zu der angegebenen Zeit im Laufe eines Jahres zu Markneukirchen fabriziert. Für diesen Zweig waren damals über 400 Arbeiter in dem Orte tätig. Diese Zahlen zeigen, welche Steigerung der Instrumentenbau allein in Markneukirchen erfahren hat. Auch die Saitenfabrikation läßt dies ersehen. In den siebziger Jahren wurden in dem genannten Orte alljährlich etwa 450,000 Stock (= 13,500,000 Stück) Darmsaiten gemacht. Selbstverständlich hat sich diese Produktion bis heute noch wesentlich vermehrt, da die Bedürfnisse für das In- und Ausland fortwährend steigen. Rechnet man hinzu, was außerdem in Klingenthal und anderen Ortschaften des sächsischen Vogtlandes jahraus jahrein zustande gebracht wird, so ergibt sich ein staunenswertes Resultat der dortigen Industrie.

Was nun speziell den Geigenbau betrifft, der hier allein für uns in Frage kommt, so ist darüber folgendes zu bemerken: Die

Vogtländer Verfertiger von Violinen arbeiteten ursprünglich und bis in die neuere Zeit nach einem eigenen unansehnlichen Modell. Diese so erzeugten und unter dem Namen „Vogtländer Geigen“ bekannten Instrumente, welche noch vielfach bei Musikern und anspruchslosen Dilettanten im Gebrauche sind, haben einen, ihrem unvorteilhaften Bau entsprechenden kleinen, dünnen Ton. Seit etwa vier Dezennien aber nahm man die Meistergeigen der Cremoneser Schule zum Vorbild und brachte es dann bald zu besseren Leistungen. Gegenwärtig gibt es in Markneukirchen sehr geschickte Arbeiter. Unter ihnen ist beispielsweise Heinrich Heberlein jun. mit Auszeichnung zu nennen.

Natürlich werden in Markneukirchen usw. Instrumente verschiedener Qualität geliefert, wonach sich auch die Preise richten.

Jede größere deutsche Stadt besaß übrigens, seitdem der Geigenbau sich nach und nach verallgemeinerte, wenigstens einen, wenn nicht einige mehr oder minder geschickte Instrumentenmacher. Von denselben seien hier nur genannt: Daniel Achatius Stadlmann († 27. Okt. 1744, 64 Jahre alt) in Wien, Leopold Witthalm (zweite Hälfte des 18. Jahrh.) in Nürnberg; Simpertus Niggell in Füssen bei Hohenschwangau; Anton Bachmann (geb. 1716, gest. 1800) zu Berlin; Ulrich Eberle in Prag; Jauch in Dresden; Hunger in Leipzig; Schonger in Erfurt; Ernst in Gotha; J. Karl Leeb († 1819, 27 Jahre alt) in Wien, Franz Geisenhof († 1821, 67 Jahre alt) in Wien, und dessen Schüler Joh. Bapt. Schweitzer († 1875, 77 Jahre alt) in Pest; Anton Fischer († 1879, 85 Jahre alt) in Wien; Nikolaus Sawitzki († 1850, 58 Jahr alt), und der Schüler J. B. Schweitzers Gabriel Lemböck. Mit letzterem, welcher am 16. Okt. 1813 in Pest geboren und seit 1840 in Wien etabliert ist, kommen wir auf die deutschen Streichinstrumentenmacher der Gegenwart, unter denen Gabriel Lemböck eine hervorragende Stellung einnimmt. Seine Leistungen sind insbesondere in Österreich hochgeschätzt, wie seine Ernennung zum k. k. Hof-Instrumentenmacher und mannigfache ihm im Vaterlande zuteil gewordene Auszeichnungen beweisen. Aber auch in den weitesten Kreisen des Auslandes genießt er ebensoviel Ruf als Ansehn. So ist er im Besitz aller Weltausstellungs-Medaillen.

Am 15. Februar 1879 feierte Lemböck das 50jährige Jubiläum als Instrumenten- und Geigenbauer.

Nächst Lemböck wäre dem Alter nach Karl Adam Hörlein, geb. 1829 zu Winkelhof in der Nähe von Würzburg, zu erwähnen. Hörlein war während der vierziger Jahre bei Joseph Bauchel, ehedem Hofinstrumentenmacher des Großherzogs von Toskana, in der Lehre. Diesem für seine Zeit tüchtigen Manne verdankt er eine gute Grundlage. Weitere Ausbildung empfing Hörlein in Wien, wo er sich drei Jahre lang aufhielt, und zunächst beim Hofinstrumentenmacher Anton Hoffmann, sodann aber bei Gabriel Lemböck arbeitete. Im Jahre 1853 ließ er sich in Kitzingen, und 1866 in Würzburg nieder, wo er noch gegenwärtig tätig ist. Hörleins Leistungen im Reparieren alter, sowie im Anfertigen neuer Instrumente werden von Kennern und Liebhabern ungemein geschätzt. [1])

Zu den vorzüglichsten deutschen Geigenmachern der Neuzeit gehörte August Riechers, geb. am 8. März 1836 in Hannover, gest. 4. Jan. 1893 in Berlin. Er begann seine Laufbahn bei L. Bausch in Leipzig, hielt sich dann in mehreren Städten zur weiteren Ausbildung auf, und ließ sich 1862 in seiner Vaterstadt nieder. Auf speziellen Wunsch Joseph Joachims, der seit lange schon das Talent und die außergewöhnliche Leistungsfähigkeit Riechers', insbesondere auch für die Wiederherstellung alter wertvoller Instrumente ehrend anerkannt hat, verlegte er sein Atelier im Herbst 1871 nach Berlin. Riechers hat sich gleich seinen Kollegen bei dem Bau seiner im Laufe der Zeit zahlreich gefertigten Instrumente — es sind an 1600 Violinen und über 200 Violoncelle aus seiner Werkstatt hervorgegangen — die Muster der altitalienischen Meister ersten Ranges, speziell Stradivari, zum Vorbild genommen. Die wichtigste Eigenschaft für einen Geigenmacher ist, ganz abgesehen von der erforderlichen technischen Meisterschaft, ein fein ausgebildeter Tonsinn. Er muß wissen, wie eine gute Violine zu klingen hat, und überdies die

1) Es ist derselbe Streichinstrumentenmacher, welcher nach genauer Angabe Hermann Ritters, Professor an der Würzburger Musikschule, Violen von großem Format und sonorem, voluminösem Klang gefertigt hat. Siehe hierüber Ritters Schrift: „Die Geschichte der Viola alta und die Grundsätze ihres Baues“.

Fähigkeit besitzen, den innerlich vorgestellten Ton dem Instrumente gleichsam zu imprägnieren. Daß Riechers über diese Kunst gebot, beweisen seine Arbeiten, deren Vortrefflichkeit durch glänzende Zeugnisse Joachims, Sarasates, Miska Hausers, Ole Bulls und anderer berühmter Geigenmeister beglaubigt worden ist. Wir verdanken Riechers außerdem eine ebenso sachgemäße wie interessante Darstellung des Geigenbaues [1]).

Guten Ruf als Violinbauer besitzt ferner W. Lenk. Geboren 1840 in Schönbach bei Eger in Böhmen bildete er sich für sein Fach zunächst in Markneukirchen unter der Leitung Klühers, arbeitete dann fünf Jahre lang in Berlin, sodann bei Ernst Liebig in Breslau, und weiterhin in Wien, Pest und München. Gegenwärtig ist er in Frankfurt a. M. etabliert. Bei der 1881 stattgehabten allgemeinen deutschen Patent- und Musterschutzausstellung in dieser Stadt wurde ihm die silberne Medaille für seine Leistungen zuerkannt.

Außer den vorstehend erwähnten deutschen Bogeninstrumentenmachern gibt es gegenwärtig noch einige andere beachtenswerte Männer dieses Faches, wie z. B. Otto Schüneman, Direktor der Geigenmacherschule zu Schwerin, Neuner in Berlin, Höhne in Weimar, Hammig in Leipzig und Hofinstrumentenmacher Ramftler in München. Sie alle beweisen durch ihre Leistungen, daß der deutsche Geigenbau in den letzten Dezennien einen höchst erfreulichen Aufschwung genommen hat, und daß die nächsten Generationen hoffentlich keine Ursache haben werden, um einen, allerdings mit jedem Jahrzehnt wünschenswerter erscheinenden Zuwachs an guten und selbst ausgezeichneten Violinen besorgt zu sein.

Frankreich wurde von Italien her etwa um dieselbe Zeit, ja, wie es scheint, sogar noch früher als Deutschland in betreff des Streichinstrumentenbaues beeinflußt.[2]) Denn schon gegen 1566 hatte Andrea Amati Violinen, Violen und Bässe für den Hof Charles IX.

---

1) A. Riechers: „Die Geige und ihr Bau“ 1893. Nach dem Tode Riechers herausgegeben von Wilh. Jos. v. Wasielewski.

2) Über die französischen Geigenbauer älterer und neuerer Zeit finden sich speziellere Mitteilungen in H. M. Schletterers „Studien zur Geschichte der französischen Musik“. Th. II, S. 104 ff. (Berlin bei R. Damköhler.)

zu liefern. Trotz dieser Vorbilder blieb aber die einheimische Fabrikation lange Zeit hindurch mittelmäßig. Wenn auch der Grund hiervon teilweise darin gelegen haben mag, daß sich in Frankreich anfangs nicht die rechten Leute für diesen Industriezweig fanden, so darf doch wohl als Hauptursache der geringen Ergebnisse im 17. und 18. Jahrhundert jener engherzige Zunftzwang angesehen werden, welcher zu jener Zeit dem französischen oder, was damit gleichbedeutend war, dem Pariser Handwerkertum auferlegt war. Die Korporation der Pariser Instrumentenmacher, welche aus vier Abteilungen, nämlich aus den Fabrikanten für Saiteninstrumente, für Blasinstrumente, für Orgeln und für Klaviere bestand, hatte Statuten, welche fremdländischen Arbeitern den Zuzug aufs äußerste erschwerten, wenn nicht ganz unmöglich machten. Damit war ein stagnierender Zustand gegeben, der nur durch die Einwirkung frisch herzukommender tüchtiger Kräfte hätte beseitigt werden können. In einem falsch verstandenen Patriotismus beschränkten sich die Franzosen aber auf sich selbst. Mit Formensinn begabt, ahmten sie die Muster des italienischen Geigenbaues äußerlich nach, ohne ihnen jedoch die Haupteigenschaft eines schönen Tones geben zu können. Als derartige Verfertiger von Streichinstrumenten werden namhaft gemacht: Pilet, Despous, Véron, Médard, Boquay, Pierray, Gaviniés, der Vater des berühmten französischen Geigers, Guersan, Saint Paul, Claude Boivin und Guillaume von Mirécourt, der Vater des bekannten Pariser Geigenmachers.

Erst mit dem Auftreten des Nicolas Lupot in Paris, zu Ende des 18. Jahrhunderts, begann die Streichinstrumentenfabrikation Frankreichs sich zu heben. Dieser Mann war mit Verständnis in die Kunst Stradivaris eingedrungen, dessen Meisterleistungen sein Ideal wurden. Im Jahr 1758 zu Stuttgart geboren, wo sein Vater, ein Franzose, als Violinbauer lebte, empfing er von diesem die erste Unterweisung für seine spätere Berufstätigkeit. Im Jahre 1767 wandte sich der alte Lupot mit seinem Sohn wieder der Heimat zu und ließ sich in Orléans nieder, von wo der letztere 1794 nach Paris ging, um sich dort für immer seßhaft zu machen. Er starb 1824. Seine Instrumente, an denen nur die nicht vollkommen geglückte Lackierung

zu wünschen läßt, fanden in Frankreich bald nach ihrer Vollendung großen Beifall. Gegenwärtig werden sie ihres ausgezeichneten Klanges halber aber auch im Auslande sehr geschätzt und infolgedessen mit um so höheren Preisen bezahlt, als die ohnehin nicht in großer Zahl existierenden Exemplare sich mehrenteils in festen Händen befinden.

Lupots bester Schüler, Nicolaus Eugen Gand (gest. 6. Febr. 1892), setzte die in der Lehre empfangenen Traditionen fort und lieferte eine ziemlich bedeutende Anzahl guter Instrumente.

Ein andrer Zögling Lupots ist Sebast. Philippe Bernadel, geb. 1802 in Mirécourt, gest. 1870. Nachdem er sich in seinem Heimatorte vorgebildet, kam er nach Paris und trat als Arbeiter bei Nicolas Lupot, sodann aber bei dem obengenannten Gand ein. 1826 errichtete er eine eigne Werkstatt, welche bis 1859 bestand. Dann ging er mit seinen beiden Söhnen Ernst August und Gustav Adolph ein Kompagniegeschäft unter der Firma Bernadel et Fils ein. Diese Verbindung erfuhr nach dem Tode des alten Bernadel, welcher übrigens schon 1866 sich ins Privatleben zurückgezogen hatte, dadurch eine Veränderung, daß die Söhne Bernadels sich mit Eugen Gand zu der noch gegenwärtig in Paris bestehenden Firma vereinigten.

Gleichzeitig mit Nicolas Lupot, und nach ihm, war eine nicht geringe Anzahl respektabler französischer Geigenmacher tätig, von denen hier nur François Chanot hervorgehoben sei. Geb. 1788 in Mirécourt, bildete er sich ursprünglich zum Marineingenieur aus. Akustische Versuche, mit denen er sich nebenbei beschäftigte, gaben ihm Veranlassung, im Jahre 1817 eine Violine von absonderlicher Beschaffenheit zu konstruieren. Die äußere Form derselben war die schon im 15. Jahrhundert üblich gewesene gitarrenartige. Im Innern seines neu hergestellten Instrumentes hatte er die gänzlich vom Herkommen abweichende Einrichtung getroffen, daß der Balken, anstatt unter der G-Saite hinlaufend, in der Mitte der Resonanzdecke angebracht und der Stimmstock nicht hinter, sondern vor dem Steg placiert war. Auf diese so hergestellte Geige nahm Chanot ein Patent, welches ihm aber keine sonderlichen Vorteile gewährt haben mag; denn schon 1724 gab er, nachdem sein Bruder Georg, ein feiner Kenner und geschickter Reparateur alter Meistervioliinen, 1819 als Gehilfe bei ihm einge-

treten war, die Instrumentenfabrikation wieder auf, um zu seinem eigentlichen Berufe zurückzukehren. Er starb 1828 als Ingenieur erster Klasse in Rochefort.

Die bedeutendste Erscheinung unter den französischen Geigenbauern des 19. Jahrhunderts war unstreitig J. B. Vuillaume, der Sprosse einer Instrumentenmacher-Familie in Mirécourt, wo er am 7. Oktober 1798 geboren wurde und auch seine erste Ausbildung empfing. Als er 1818 nach Paris kam, wurde er zunächst von François Chanot als Mitarbeiter für den Violinbau nach dessen neukonstruiertem Modell beschäftigt. Indessen scheint ihn diese Tätigkeit, vielleicht in richtiger Erkenntnis der Unzweckmäßigkeit des Chanotschen Verfahrens, nicht befriedigt zu haben. Wenigstens wechselte er nach Verlauf von drei Jahren schon die Kondition und trat bei dem Orgelbauer Lété als Gehilfe ein, dessen Kompagnon er von 1825—1828 wurde, von dem er sich dann aber trennte, um ein eigenes Geschäft zu begründen. In der ersten Zeit seiner selbstständigen Wirksamkeit fanden sich für seine Instrumente wenig Liebhaber, was ihn dazu veranlaßte, sein Glück dadurch zu versuchen, daß er die Geigen und Violoncelle der italienischen Meister nachahmte und diese Imitationen für echte Instrumente verkaufte. Diese wenig reelle Unternehmung gelang vollkommen. Er erzielte mit diesen Fabrikaten einen großen Absatz, vermöge dessen er den Grund zu seinem Reichtum legte. Später baute er hauptsächlich nach dem Vorbilde Stradivaris, ohne jedoch diese, in großer Anzahl gefertigten und nach allen Himmelsrichtungen versandten Erzeugnisse als Originale auszugeben. Seine Instrumente waren ehedem von jungen Geigern sehr begehrt und sind es zum Teil, namentlich in Frankreich, auch jetzt noch. Indessen werden sie, wie wohl die Mehrzahl aller neuen Streichinstrumente, sich in der Zukunft, was die Dauerhaftigkeit und Unveränderlichkeit des Tonwertes angeht, erst noch zu bewähren haben; denn viele um die Mitte des 19. Jahrhunderts und später noch fabrizierte Geigen und Violoncelle haben infolge der Anwendung künstlich ausgetrockneten Resonanzholzes nicht gehalten, was sie anfangs versprachen.

Vuillaume war ein außerordentlich intelligenter und geschickter

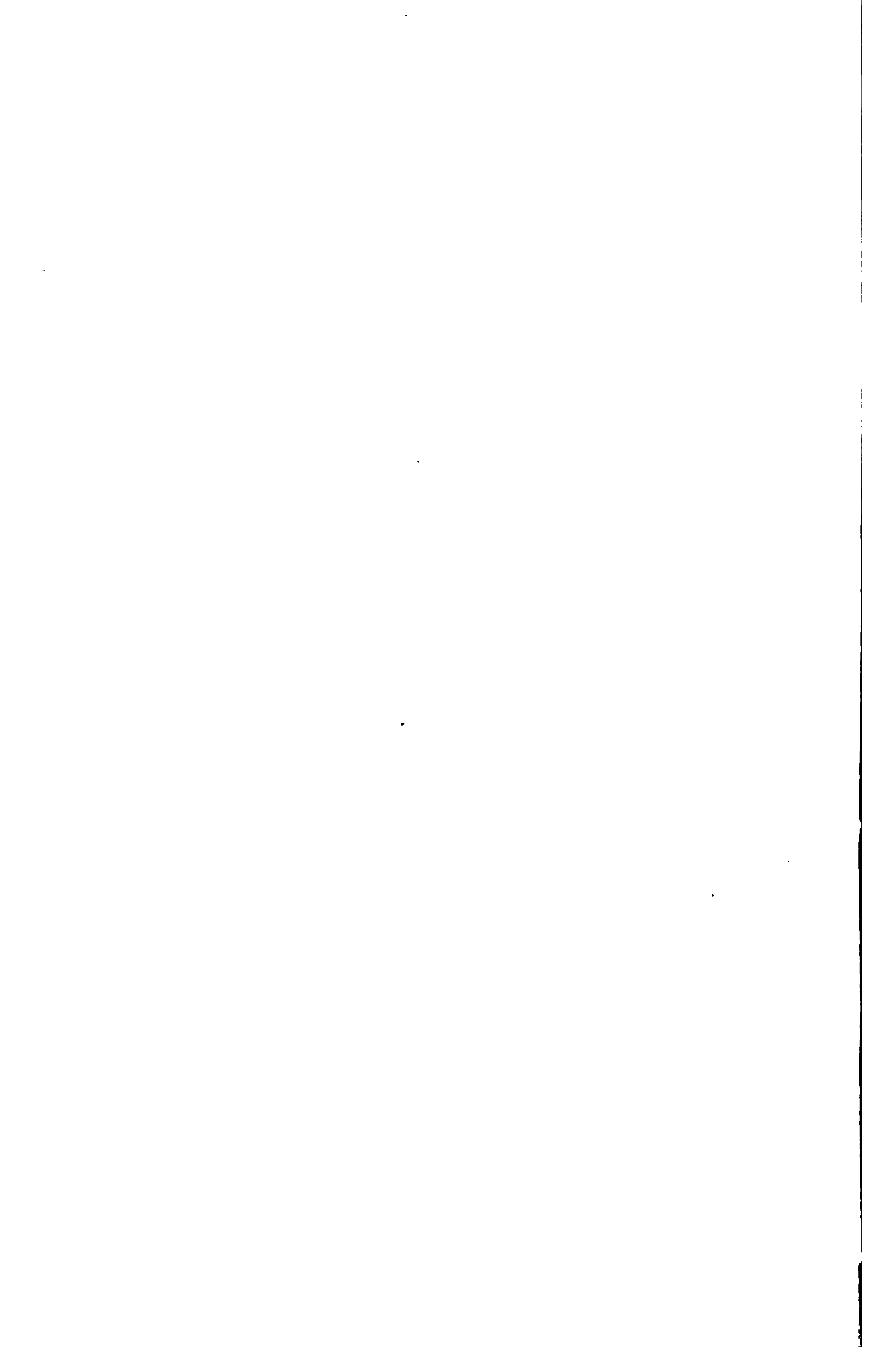
Künstler seines Faches. Er verstand sich auf gewisse Finessen des Geigenbaues wie kein andrer seiner Zeitgenossen. Insbesondre hatte er es in der Zubereitung des Firnisses sehr weit gebracht. In dieser Beziehung gab es bei seinen Lebzeiten für ihn keinen Nebenbuhler, und da im Geigenhandel sehr häufig mehr Wert noch auf die äußere Erscheinung, als auf den Klang der Instrumente gelegt wird, so ist es begreiflich, daß seine Fabrikate den reichlichsten Absatz im Publikum fanden. Er starb hochbetagt in Paris am 19. März 1875.

Auch in den Niederlanden wurde der Streichinstrumentenbau zeitweilig schwunghaft betrieben. Vielleicht gab ein gewisser Palate, der sich nach italienischen Meistern gebildet hatte und anfangs des 17. Jahrhunderts in Lüttich arbeitete, den Anstoß dazu. Ihm sind anzureihen: Rottenbrouck und Snoeck zu Anfang des 18. Jahrhunderts, de Combles, angeblich ein Schüler Stradivaris und in Tournay gegen Mitte des 18. Jahrhunderts seßhaft, Boussu, um die Mitte desselben Jahrhunderts zu Eterbeck-les Bruxelles, Peter Jacobs, zu Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts in Amsterdam, Peter Rombouts, ebendaselbst von 1720—1740, Jean Koeuppers (1755—1780) im Haag, und der Franzose Lefebre, welcher sich Amati zum Vorbilde genommen hatte, 1720 bis 1735 in Amsterdam.

Der Anteil, welchen die übrigen Kulturländer des westlichen Europa an der Entwicklung des Violinbaues genommen haben, ist ein zu vereinzelter und untergeordneter, um an dieser Stelle Berücksichtigung zu finden.

Es hat im Laufe der Zeit nicht an neuerungsbeflissenen Naturen gefehlt, die, unbefriedigt von den Meisterleistungen des italienischen Geigenbaues, in Wort und Tat bestrebt waren, eine neue Ära desselben herbeizuführen. An der Spitze derselben stehen zu Anfang dieses Jahrhunderts die Franzosen Savart und der schon genannte François Chanot, die die wunderlichsten Experimente anstellten, um ihrem reformatorischen Drang Luft zu machen. Savarts mehr theoretisch-wissenschaftliche Bemühungen sind nicht ganz wertlos, obwohl ihre Resultate keinen Einfluß auf die Praxis ausgeübt haben. Chanot dagegen, der bestrebt war, durch Taten zu wirken, hat nur

Kuriosa zuwege gebracht, die kaum vorübergehend die Aufmerksamkeit der musikalischen Welt erregten. Andre machten für die Violine eine kreis- oder tellerförmige Struktur geltend, noch andre brachten Modelle in ungewöhnlichen Holzarten oder in verschiedenen Metallen zum Vorschein. Alle diese mannigfachen Versuche haben nichts andres dargetan, als die unübertreffliche Vollendung der italienischen Meisterwerke. Man hat die Irrwege erkannt, auf denen man sich eine Zeitlang befand, und jetzt bescheidet man sich in Ermangelung erneuerter selbständiger Produktion mit der möglichst verständnisvollen Nachahmung des Besten, was die Vergangenheit uns hinterlassen hat.

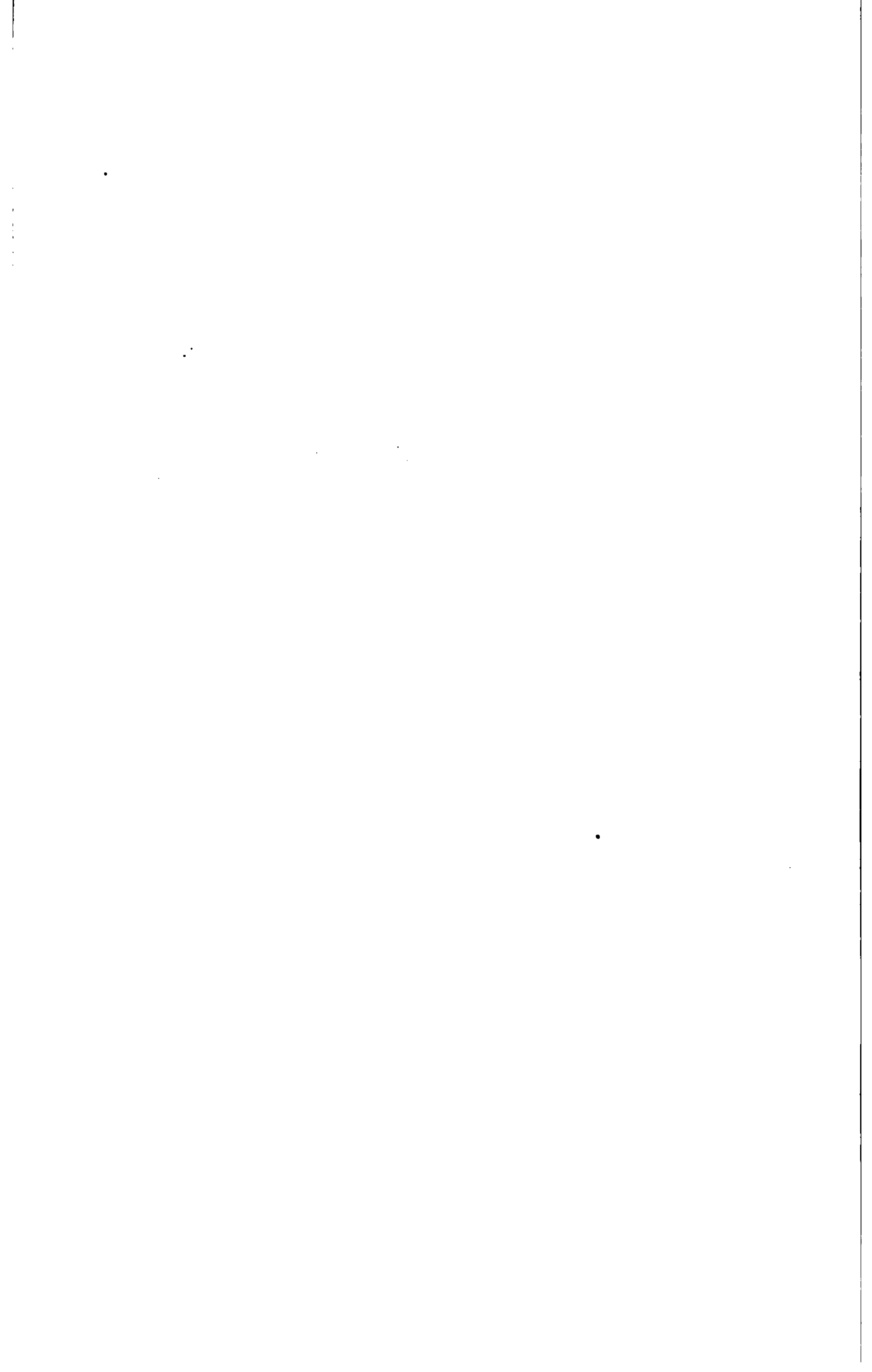


Erster Teil.

Die Kunst des Violinspiels

im 17. und 18. Jahrhundert.

Italien, Deutschland und Frankreich.



I. Italien.

Seit zwei Jahrhunderten herrscht die Violine mit unumschränkter Macht im Gebiete der Instrumentalmusik. Sie hat während dieses Zeitraumes in rascher Aufeinanderfolge die Führerschaft in der Orchester-, Kammer- und Konzertmusik erobert und selbst das in der Gegenwart so sehr begünstigte Pianoforte vermochte ihre bevorzugte Stellung nicht zu erschüttern oder auch nur zu beeinträchtigen. Beide Instrumente stehen, ohne miteinander zu rivalisieren, vielmehr einander ergänzend da, denn ihre Leistungsfähigkeit ist eine beinahe entgegengesetzte. Wenn das tonarme, aber praktische und überwiegend der Musikidee dienende Klavier den vollen Strom der Harmonien in allen Bewegungen und Nuancen erklingen lassen kann, so eignet sich dagegen die Violine, wie kein andres Instrument, durch schmelzenden Gesang, sinnlich schönen, schwelgerisch üppigen und farbenreichen Tonreiz vorzugsweise zur kräftigen Vermittlung für den seelischen Ausdruck. Sie wirkt in erster Linie mehr auf pathologischem, das Klavier auf ideellem Wege. Diese Eigenartigkeit erklärt auch zum Teil, warum bereits nach den ersten Entwicklungsstadien des Klavierbaues das Wirken eines Bach, Händel und andrer möglich wurde, während mit der höchsten Blütezeit des Violinbaues erst die Anfänge einer wahrhaft kunstgemäßen Behandlung des Violinspiels zusammenfallen. Die Violinspieler bedurften eben jener sinnlich packenden Tonschönheit, die ihnen das reife Produkt des italienischen Geigenbaues gewährte. Schon Corelli bediente sich einer Stradivarigeige[1]),

1) S. C. F. Pohls „Mozart und Haydn in London", Abteil. 2, S. 84.

zugleich ein Beweis, daß diese Instrumente in Italien sofort die vollste Schätzung fanden, denn Corelli starb (1713), als Stradivari in dem Zenit seines Wirkens stand.

Die Kunst des Violinspiels in Italien erscheint wie das letzte Aufleuchten der gesamten Kunsttätigkeit des hochgepriesenen Mediceischen Zeitalters, wie ein Fortklingen der in demselben geborenen kirchlichen und weltlichen Vokalmusik, insbesondre aber der Gesangskunst, die wir am Schlusse des 17. Jahrhunderts bereits auf einer hohen Stufe der Ausbildung finden. Violinspiel und Violinkomposition stehen tatsächlich mit allen Erscheinungen der unmittelbar voraufgehenden tonkünstlerischen Tätigkeit in engster Beziehung. Während Palestrina in Rom seine Mission, reformatorisch eingreifend und neugestaltend, erfüllte, erstand der Kunst in Venedig Gabrieli. In Florenz bildeten sich sodann unter den Einwirkungen des klassischen Altertums die Anfänge der Oper und Neapel wurde durch Carissimi vertreten. In immer stärkeren Fluß gerät nun die zu höherem Leben erweckte tonkünstlerische Stimmung, Meister reiht sich an Meister, und unter den Augen Alessandro Scarlattis und Lottis beginnt zu Ende des 17. Jahrhunderts die Kunst des Violinspiels gleich einem flügge gewordenen Aar ihre Schwingen zu entfalten.

Gewöhnlich wird Corelli als Stammvater und Begründer des kunstgemäßen Violinspiels genannt, und diese Angabe ist richtig, wenn man damit sagen will, daß er der erste epochemachende Meister desselben gewesen sei. Doch ist hierbei zu berücksichtigen, daß er diese Kunst nicht erst geschaffen, sondern daß in ihm nur, wie die Geschichte öfters zeigt, das konzentrierte Resultat einer vorangegangenen Entwicklungsphase entscheidend zutage tritt.

Lange vor Corelli schon waren begabte und strebsame Musiker Oberitaliens bemüht, die Entwicklung des Violinspiels zu fördern. In der Einleitung dieser Blätter wurde bereits darauf hingewiesen, daß die Herstellung der Violine in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts erfolgte, und daß dieses Instrument erwiesenermaßen schon 1550 bei einer Festlichkeit in Rouen, nicht etwa vereinzelt, sondern in mehrfacher Besetzung zur Verwendung gekommen war. Die Anfänge des Violinspiels müssen hiernach gegen Mitte des 16. Jahr-

hunderts fallend gedacht werden. Natürlich war die Erlernung desselben für diejenigen, welche sich auf das Violaspiel verstanden, mit besonderen Schwierigkeiten nicht verbunden; immerhin erforderte der Übergang von dem einen zum andern Instrument einige Übung.

In Italien wurde das Violinspiel vielleicht etwas früher in Angriff genommen, als in Frankreich; eine urkundliche Nachricht liegt darüber bis jetzt noch nicht vor.[1]) Daß man Violinen in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts dort bei den üblichen Musikaufführungen in der Kirche benutzte, geht aus einer Mitteilung Montaignes[2]) hervor, nach welcher dieselben während einer Meßfunktion in Verona neben der Orgel als Begleitungsinstrumente gebraucht wurden.

Im 16. Jahrhundert war es noch nicht üblich, für die verschiedenen Stimmen der Kompositionen bestimmte Instrumente vorzuschreiben, deren Auswahl mithin den Dirigenten, oder auch den Musizierenden selbst, nach Maßgabe der vorhandenen Mittel überlassen blieb, wobei denn ohne Zweifel eine hergebrachte Praxis bestimmend war. Giovanni Gabrieli ist, soviel man weiß, der erste Tonmeister, welcher in seinen Partituren, wenigstens teilweise, genaue Angaben bezüglich der anzuwendenden Tonwerkzeuge machte. Durch seine hervorragende Stellung als Hauptrepräsentant der venezianischen Tonschule wurde er hierin, wie in anderen Beziehungen, für die Komponisten der Folgezeit maßgebend.

Unter den von Gabrieli in seinen Werken ausdrücklich benannten Instrumenten figuriert mehrfach schon die Violine, welche von da ab neben dem Kornett, oder mit diesem abwechselnd, an der Spitze der Streichinstrumente erscheint. Bald indessen verdrängte sie vollständig

1) Über das Geigenspiel in Italien während der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, sowie um die Mitte desselben fehlen leider alle Nachrichten. Verdienstlich wäre es daher, wenn ein Musikkundiger dieses Landes im Interesse der Musikgeschichte Nachforschungen darüber anstellen wollte, welche sicherlich zu wertvollen Resultaten führen würden.

2) Montaigne schreibt: „Verone, octobre 1580. Il y avait des orgues et des Violons qui accompaignoient les chanteurs à la messe“. (Vidal: „Les Instruments à archet“.)

das genannte Blasinstrument, um fortan die Alleinherrschaft als Instrumental-Sopran in Ensemblesätzen anzutreten. Derartige Tonstücke jener Zeit sind die „Kanzone“ und „Sonate“, mit denen der genannte Meister, im Anschluß an seinen Lehrer und Onkel Andrea Gabrieli, welcher bereits „Sonaten“ zu fünf Stimmen gesetzt hatte, die ersten bedeutungsvollen Anfänge eines selbständigen Instrumentalsatzes von symphonischem Gepräge schuf.

In diesen Tonstücken, welche um die Mitte des 17. Jahrhunderts derart ineinander aufgingen, daß nur noch die, ursprünglich im Gegensatz zur Vokalmusik einfach als „Spielstück“ zu nehmende „Sonata“ fortbestand, hat Gabrieli die Rudimente der späteren, im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts zu immer größerer Bestimmtheit ausgestalteten Sonatenform hingestellt.[1])

Da die Violine in dem kunsthistorisch so bedeutungsvollen Entwicklungsgange der „Sonata“ während des 17. Jahrhunderts für die Wiedergabe dieser Kompositionsgattung eine Hauptrolle spielt, so ist es selbstverständlich, daß die ersten Stadien der technischen Ausbildung des Geigenspiels mit den allmählichen Fortschritten der Instrumentalkomposition zusammenfallen. Zugleich wurde die Handhabung dieses so wichtigen Tonwerkzeuges aber auch außerdem noch im speziellen durch besondere Violinsätze gefördert. Schon Giovanni Gabrieli schrieb eine Sonate eigens für drei Violinen.

Das von dem venezianischen Tonmeister gegebene Beispiel fand bald Nachahmer, die freilich nicht über eine gleiche schöpferische Kraft geboten. Dies macht sich nicht allein an den, der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts angehörenden Violinkompositionen fühlbar, sondern überhaupt an der gesamten, ihrem Gehalt nach größtenteils noch dürftigen instrumentalen Produktion des gedachten Zeitabschnitts. Allein wie geringwertig sich auch immer die, in diese Kategorie fallenden Erzeugnisse zur Hauptsache erweisen, — ein Verdienst ist

---

1) In betreff der „Sonate“ verweise ich auf meine Schriften „Die Violine im 17. Jahrh. und die Anfänge der Instrumentalmusik“, Bonn, bei Cohen, sowie auf die „Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jahrh.“ (Berlin bei Guttentag), in welchen sich eingehende Darlegungen über die historische Entwickelung dieser Kunstform finden.

ihnen nicht abzusprechen: sie boten den Zeitgenossen ein mehr oder minder ergiebiges Übungsmaterial dar, ganz abgesehen davon, daß die formelle Struktur des Instrumentalsatzes dadurch, wenn auch anfangs nur in bescheidenem Maße, gefördert wurde.

Als früheste nachweisbare Komposition für eine Violine allein mit begleitendem Baß ist ein von Biagio Marini[1]) herrührendes Tonstück zu erwähnen. Dasselbe befindet sich in einem 1620 zu Venedig erschienenen Sammelwerk dieses Tonsetzers mit der Überschrift: „Romanesca per Violino solo e Basso se piace".[2]) Es ist eine aus vier kürzeren Abschnitten bestehende Komposition, von denen jeder zwei Teile hat. Die Violinstimme bewegt sich im Umfang der ersten Lage und in durchaus einfacher, nach keiner Seite hin sich auszeichnender Gestaltung. Allem Anschein nach ist dieses Stück seiner Beschaffenheit gemäß als eine Jugend- und zugleich wohl auch als eine Gelegenheitsarbeit zu betrachten. Auf letztere deutet die Dedikation „Al Signor Gian Battista Magni Giovanetto di molto aspettatione nel Violino" hin. Daß es sich hier aber auch um eine Jugendarbeit Marinis handelt, beweisen dessen 1655, also 35 Jahre später veröffentlichten Violinkompositionen, welche von wesentlich besserer Qualität sind, als das soeben erwähnte Musikstück. Marini lebte vom Ende des 16. Jahrhunderts etwa bis um 1660, er wurde in Brescia geboren, war dort, in Venedig, Parma, dann eine lange Reihe von Jahren am kurpfälzischen Hofe zu Neuburg tätig (1626 bis 1641), wo er auch geadelt wurde und starb in Padua. Ein vollständiges Verzeichnis seiner erhaltenen Kompositionen in Eitners Quellenlexikon und Riemanns Musiklexikon.

Von ähnlicher primitiver Bildweise ist eine für Violine Solo gesetzte Toccata Paolo Quagliatis in dessen 1623 zu Rom er-

---

1) Nicht zu verwechseln mit dem in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts auftretenden Geiger Carlo Antonio Marini aus Bergamo, welcher gegen Ende des genannten Säkulums eine Reihe von Instrumentalkompositionen veröffentlichte.

2) In den Musikbeilagen zu der von mir veröffentlichten Schrift „Die Violine im 17. Jahrhundert und die Anfänge der Instrumentalkomposition" habe ich die Romanesca Biagio Marinis nebst einigen andern Tonsätzen desselben vollständig mitgeteilt.

schienenem, aus zwei und dreistimmigen Gesängen bestehenden Vokalwerk „La sfera armoniosa“. In diesem Stück sind vom Komponisten offenbar nur die notwendigsten Tonfolgen notiert: er rechnete jedenfalls bei der Ausführung auf die zu jener Zeit übliche, in verschiedenartigen Verzierungen und Läufern sich ergehende Improvisation des Violinspielers. Diese Vortragsmanier wurde Ornamentier- oder Kolorierkunst genannt. Wo die Verzierungen vom Komponisten vorgeschrieben waren, wie z. B. in den als Muster für die Musikpraxis jener Zeit geltenden Tokkaten Claudio Merulas, Andrea und Giovanni Gabrielis, oder auch in den „Intonationen“ der beiden letzteren Meister, kam selbstverständlich das improvisatorische Moment nicht weiter in Frage. Quagliati wirkte in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts in Rom.

Ein Jahr nach dem Erscheinen von Quagliatis „La sfera armoniosa“ veröffentlichte Francesco Turini, geb. um 1590 zu Prag, gest. in Brescia 1656, bei Bartolomeo Magni in Venedig folgendes Werk: „Madrigali à una, due, tre voci, con alcune sonate à 2 e 3, libro primo e secondo. 1624.“[1]) Die drei darin befindlichen „Sonaten“ sind für zwei Violinen und Baß gesetzt. Sie lassen den für seine Zeit gewandten Kontrapunktisten erkennen, zeigen aber weder in betreff der Geigenbehandlung noch in formeller Hinsicht irgend einen Fortschritt gegen Giov. Gabrieli.

Mehr Interesse als die beiden vorerwähnten Violinsätze Marinis und Quagliatis gewähren die Geigenkompositionen des Mantuaners Carlo Farina, und zwar schon deshalb, weil sie Tonstücke mit der Bezeichnung „Sonata“ enthalten.

Farina muß, wie aus dessen Berufung nach Dresden an den kursächsischen Hof (um 1625) geschlossen werden darf[2]), ein für seine Zeit ausgezeichneter Violinist gewesen sein. Dort führte er sich durch sein erstes, dem Kurfürsten Johann Georg I. gewidmetes Kompo-

---

1) Ein Exemplar dieses Turinischen Werkes besitzt die Breslauer Stadtbibliothek. Die Bekanntschaft mit den darin befindlichen „Sonaten“ verdanke ich der besonderen Güte des Herrn Dr. Emil Bohn in Breslau.

2) Etwa 10 Jahre später war Farina bei der Danziger Ratsmusik angestellt.

sitionswerk ein, welches unter folgendem Titel in der sächsischen Hauptstadt erschien:

„Libro delle Pavane, Gagliarde, Brand: Mascherata, Aria Franzesa, Volte, Balletti, Sonate, Canzone à 2. 3. 4. Voci, con il Basso per Sonare, di Carlo Farina Mantovano, Sonatore di Violino dell' Serenissimo Elettore di Sassonia dedicato all' istessa Serenissima Altezza. Novamente composto & dato in luce. Dresdae apresso Wolfgango Seiffert. Anno 1626.“ 1).

Dieses Werk enthält sechs Pavanen, sechs Gagliarden, 1 Brando (franz. Bransle) zu 20 Teilen, eine Mascherata zu 20 Teilen, eine Aria franzesa und drei Volten. Sämtliche Tonsätze sind durchgehends vierstimmig. Sodann folgen an dreistimmigen Stücken: zwei Balletti, drei Sonaten, und an zweistimmigen zwei Sonaten und eine Kanzone. Die Sonaten sind betitelt: „la Polaca“, „la Capriola“, „la Moretta“, „la Franzesina“ und „la Farina“. Die Kanzone führt die Überschrift „la Marina“.

Da die selten gewordenen Werke Farinas wichtige Bedeutung für die kunstgemäßen Anfänge des Violinspiels und der Violinkomposition haben, so mögen die Titel der, auf die soeben zitierte Sammlung noch folgenden Bücher hier wörtlich angeführt werden. Es erschien zunächst:

---

1) Die in meiner Schrift: „Die Violine im 17. Jahrh.“ usw. (Bonn bei Cohen) Seite 28 ausgesprochene Vermutung, daß das obige Werk Farinas verloren gegangen sein möchte, hat sich als nicht zutreffend erwiesen. In der Landesbibliothek zu Cassel ist neuerdings ein vollständiges Exemplar sämtlicher von Farina veröffentlichter Kompositionen aufgefunden worden, während in Dresden, wo der italienische Künstler lebte und wirkte, nur der „Cantus“ von dem zweiten seiner 1626 erschienenen Werke existiert. Das Vorhandensein von Farinas Werken in der Casseler Bibliothek erklärt sich aus den nahen Beziehungen des kursächsischen zum landgräfl. hessischen Hofe. In dem dritten von Farina herausgegebenen, und dem Landgrafen Georg II. von Hessen (Schwiegersohn Joh. Georgs v. Sachsen) gewidmeten Werke befindet sich eine Gagliarde à 4 voci mit folgender Überschrift: „Questa Gagliarda e stata sonata & cantata in Ecco, sopra le nozze dell' Eccellentissimo Landgrafia d'Hassia, quando fu rappresentata in musica la Comedia della Dafne (Oper v. Schütz) à Torga.“

„Ander Teil Newer Gagliarden, Couranten, Frantzösische Arien, benebenst einem kurtzweiligen Quodlibet, von allerhand seltzsamen Inventionen, dergleichen vorhin im Druck nie gesehen worden, Sampt etlichen Teutschen Täntzen, alles auf Violen anmutig zugebrauchen. Mit Vier Stimmen. Bestellet durch Carlo Farina von Mantua, Churf. Durchl. zu Sachsen bestalten Violisten, Dreßden, gedruckt in der Churf. S. Buchdruckerey durch Gimel Bergen. In Vorlegung des Authoris. Anno M. D. C. XXVII."

Es sind in dieser Sammlung außer dem „kurtzweiligen Quodlibet" enthalten: Vier Pavanen, acht Gagliarden, zwölf Correnten, zwei französische Arien und drei Balletti allemanni. Das Werk ist der Kurfürstin Magdalena Sibylla, geb. Markgräfin zu Brandenburg, gewidmet. Die Zueignungsschrift trägt das Datum des ersten Januar 1627.

Demnächst folgt: „Il terzo libro delle Pavane, Gagliarde, Brand:, Mascherata, Arie franzese, Volte, Corrente, Sinfonie à 3. 4. Voci, con il Basso per sonare, di Carlo Farina Mantovano etc. etc. In Dresda alle spese dell' istesso autore. Anno M. D. C. XXVII." Die Zueignung an den Landgrafen Georg von Hessen ist vom 25. März 1627 datiert.

Inhalt: Sechs Pavanen zu 4, acht Gagliarden zu 4, ein Brando zu 4, eine Mascherata zu 4, zwei französische Arien zu 4, drei Volten zu 4, sechs Correnten zu 4 und sechs Symphonien zu 3 Stimmen.

Das folgende Werk ist betitelt: „Il quarto libro delle Pavane, Gagliarde, Balletti, Volte, Passamezi, Sonate, Canzon: à 2. 3 & 4. voci, con il Basso per sonare di Carlo Farina etc. Novamente composto et dato in luce, dedicato all'Eccellentissimo & Reverendissimo Principe & Sig. Cardinal Ernest d'Harrach Arcivescovo di Praga etc. Anno 1628. In Dresda. Appresso Gio: Göckeritz, Musico dell' Serenissimo Elettore di Sassonia." Die Dedikationsschrift ist vom 1. März 1628.

Der Inhalt des 4. Buches besteht aus vier Pavanen zu 4, vier Gagliarden zu 4, vier Balletten zu 4, drei Volten zu 4, zwei Passamezzi zu 3, zwei Balletten zu 3, zwei Sonaten zu 3 (betitelt la

Greca und la Cingara), einer Sonate (detta la fiama) zu 2, und einem Kanzon (la Bolognesa) zu 2 Stimmen.

Der Titel des letzten von Farina veröffentlichten Werkes heißt:

„Fünffter Teil Newer Paduanen, Gagliarden, Brand: Mascharaden, Balletten, Sonaten. Mit 2. 3 und 4. Stimmen auff Violen anmutig zu gebrauchen. Gestellet durch Carolo Farina von Mantua, Churf. Durchl. zu Sachsen bestelten Violisten vnd zugeschrieben dem Wolgebornen Herrn, Herrn Johann Wilhelm, Freyherrn von Schwanberg etc. Gedruckt zu Dreßden in der Churf. S. Buchdruckerey durch Gimel Bergen, im 1628. Jahr."

Die Dedikationsschrift ist datiert: „Dreßden den 20. Aprilis Anno 1628. Unterschrieben ist sie: „Carolo Farina von Mantua, Churf. Sächß. Violista." [1])

Inhalt: Vier Pavanen zu 4, sechs Gagliarden zu 4, ein Brando zu 4, eine Mascherata zu 4, zwei Ballette zu 4, eine Sonate (detta la Semplisa) zu 3, und eine Sonate (detta la desperata) zu 2 Stimmen.

Unsern Anteil nehmen insbesondre die in diesen fünf Musiksammlungen enthaltenen Sonatensätze in Anspruch. Farina hat in denselben wohlweislich von der durch Gabrieli eingeführten Vielstimmigkeit der instrumentalen Komposition abgesehen: er war, wie sich aus seinen Arbeiten leicht erkennen läßt, der polyphonen Schreibweise keineswegs in dem Maße gewachsen, um kompliziertere Gebilde unternehmen zu können, und demgemäß geht er nicht über den vierstimmigen Satz hinaus. Dagegen schließt er sich dem von Gabrieli befolgten Prinzip der formellen Gestaltung an. Dieses Prinzip

1) Außer den Bezeichnungen „Violen" und „Violisten" wird hier noch der ungewöhnliche Ausdruck „Violista" gebraucht, was zu der irrigen Meinung verleiten könnte, daß Farina am Dresdener Hofe als Violaspieler angestellt war, während er demselben doch als „Suonatore di Violino" diente, wie auf dem Titel des ersten Werkes ausdrücklich angegeben ist. Es wurde eben, wie auch andere Beispiele zeigen, zu Anfang des 17. Jahrhunderts nicht so genau zwischen den Ausdrücken Violine und Viola unterschieden, wie in späterer Zeit. Giov. Gabrieli gebraucht gelegentlich in seinen Kompositionen demgemäß das Wort Violine für Viola, und Giov. Battista Vitali nennt sich auf einem seiner Werke „Sonatore di Violino da Brazzo."

bestand darin, eine gewisse Anzahl in keiner wesentlichen Beziehung zueinander stehender Sätze, von denen jeder einzelne ein bestimmtes, imitatorisch durchgeführtes Motiv enthält, unter gelegentlicher Einschiebung von Zwischengliedern zu einem größeren ganzen Tonbau zu vereinigen.

Sodann hat Farina auch die durch Gabrieli von dessen Kanzonengestaltung auf die „Sonata" übertragene dreiteilige Anordnung adoptiert, und zwar derart, daß der mittlere, im Tripeltakt stehende Satz von zwei Stücken in gerader Taktart eingeschlossen wird. In der Regel ist der erste Satz der längere, ausgedehntere, der dritte dagegen der kürzere. Bei diesem letzteren Stück, welches mehr wie ein kurzes Postludium wirkt, ist es denn auch, einzelne Ausnahmen abgerechnet, weniger auf die Anwendung der soeben erläuterten formellen Bildweise abgesehen.

Der Instrumentalsatz Farinas zeugt von einem leicht und bequem produzierenden Talent. Zugleich offenbart derselbe aber auch alle jene Mängel, welche den Arbeiten der meisten Tonsetzer jener Periode anhaften. Häufig fehlt es diesen noch in harmonisch modulatorischer Beziehung an Bestimmtheit und voller Klarheit, eine Erscheinung, die mit dem damals herrscheuden Übergangsstadium aus dem diatonischen in das chromatische Tonsystem zusammenhängt. Alle Kompositionen von der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ab bis zur Mitte des 17. lassen dies mehr oder weniger, und keineswegs zu ihrem Vorteil, erkennen.

Aber auch sonsthin finden sich bei Farina, und ebensowohl bei den Instrumentalkomponisten der nächsten Folgezeit, wie hier vorgreifend bemerkt sei, teils Unbehilflichkeiten, teils Unsauberkeiten des Satzes an rhythmischen Stillständen, übeltönenden Fortschreitungen und Zusammenklängen, unsymmetrischen Perioden, — Erscheinungen, die ganz allmählich erst im Verlaufe vieler Dezennien überwunden wurden. Indessen haben trotz alledem diese Leistungen eine nicht zu verkennende wichtige Bedeutung. Sie bilden die notwendigen Zwischenglieder in dem Entwicklungsgange der instrumentalen Kunst, ohne welche diese nicht zu ihrer Vervollkommnung gelangt wäre.

Farina hat sich, wie das Verzeichnis seiner Kompositionen ergibt, nach dem Vorgange G. Gabrielis auch in der Instrumentalkanzone versucht; doch wird aus dieser die Bedeutung, welche er für die Violinkomposition und das Violinspiel hat, nicht so anschaulich wie aus seinen drei- und zweistimmigen „Sonaten“. Die letzteren geben die deutlichste Vorstellung von Farinas Geigentechnik. Man ersieht aus ihnen, daß er einen bereits weit vorgeschrittenen Standpunkt im Vergleich zu andern gleichzeitigen und selbst spätern Erzeugnissen dieser Gattung erreicht hatte. Mannigfaltig entwickelte und schnell bewegte Figuration, welche bis in die dritte Lage hinaufsteigt, und in einzelnen Fällen sogar doppelgriffige Kombinationen kennzeichnen die ungewöhnliche Gewandtheit des damals ohne Frage hervorragenden Geigenmeisters. Dabei benutzte er, wie bereits vor ihm der Brescianer Francesco Turini, gelegentlich auch schon die G-Saite.[1])

Es ist hier noch eine umfangreichere Arbeit Farinas, nämlich das Capriccio stravagante in Betracht zu ziehen, welches sich in dem zweiten, zu Anfang des Jahres 1627 von ihm veröffentlichten Sammelwerke befindet.

Vorzugsweise erregt dieses, auf dem Titel des betreffenden Werkes als „kurzweiliges Quodlibet“ bezeichnete Capriccio stravagante[2]) unsre Aufmerksamkeit dadurch, daß in ihm der erste, allerdings ziemlich grotesk ausfallende Versuch gemacht wird, das vielseitige Ausdrucksvermögen der Violine zur Geltung zu bringen. Von dem Drang nach charakteristischer Tonsprache geleitet, verlor sich

---

1) In meiner wiederholt zitierten Schrift: „Die Violine im 17. Jahrh. u. d. Anfänge der Instrumentalkomposition“ habe ich S. 36 gesagt, daß die Benutzung der G-Saite zuerst in Tarquino Merulas Kompositionen erfolgt sei, welche einige Jahre später im Druck erschienen, als die damals mir noch nicht zugänglich gewesenen Turinischen und Farinaschen.

2) Dieses Musikstück habe ich bereits in der ersten Auflage meines Buches, soweit es die damals allein mir zugänglich gewesene erste Stimme (Cantus) gestattete, eingehend besprochen. Gegenwärtig bin ich, nachdem ich die in der Casseler Bibliothek vollständig vorhandene Ausgabe von Farinas Werken benutzen konnte, in der Lage, ein abschließendes Urteil über das Capriccio stravagante fällen zu dürfen.

Farina dabei in eine grob materialistische Richtung, was ihm indessen um so weniger zum Vorwurf gemacht werden kann, als seine Zeit noch nicht für den Ausdruck jener tondichterischen Stimmungen reif war, welche in den instrumentalen Werken unsrer Kunstheroen so wunderbar schöne Blüten getrieben haben. Man steckte eben noch viel zu sehr in den Mühen und Sorgen um die technisch formale Musikgestaltung, um schon mit künstlerisch durchgebildetem Sinn die mannigfachen Regungen und Aufwallungen des Gemüts- und Seelenlebens in Tönen, ohne Zuhilfenahme des dichterischen Wortes, widerspiegeln zu können.

Das Streben nach Tonmalerei war in jener Zeit keineswegs durchaus neu. Bereits in einem dem 16. Jahrhundert angehörenden Werk wird der absonderliche Versuch gemacht, ein Schlachtengemälde auf der Laute geben zu wollen. Nicht zu verwundern ist es daher, wenn Farina es unternahm, mittelst der weit ausdrucksfähigeren Geige allerhand „seltzsame Inventionen" darzustellen, d. h. Tierlaute und verschiedene Instrumente nachzuahmen.

Man könnte sich versucht fühlen, das kurzweilige Quodlibet Farinas für einen burlesken Faschingschwank zu halten, wenn aus den am Schlusse dieses Stückes gegebenen Erläuterungen [1]) nicht zu ersehen wäre, mit welchem Ernst und mit welcher Wichtigkeit der Verfasser seinen Gegenstand behandelt. So sagt er u. a.: „das Katzengeschrey anlanget wird folgender gestalt gemacht, daß man mit einem Finger manchen Ton, da die Noten stehen, mehlichen unterwartz zu sich zeuhet, da aber die Semifusen geschrieben sein, muß man mit dem Bogen bald vor, bald hinter den Steack (Steg) vffs ärgste und geschwindeste als man kan faren, auff die weise wie die Katzen letzlichen, nach dem sie sich gebissen vnd jetzo außreissen, zu thun pflegen."

Andere Fingerzeige gibt der Autor für die Ausführung des Lagenwechsels, der Doppelgriffe, des Tremolo, sowie für die Imi-

1) Diese Erläuterungen sind nur in dem auf der Dresdener Bibliothek befindlichen „Canto" des fraglichen Werkes zu finden. In dem vollständigen Casseler Exemplar fehlen sie merkwürdigerweise.

tation des Flautino (die Flöten still, stille), des „Fifferino della Soldatesca“ (Soldatenpfeifchen), des „Hundegebells“ und der „Chitarra spagnuola“ (spanische Zither), — ein Beweis, daß diese Art, die Violine zu benutzen, neu war.

An weiteren Kuriositäten enthält das kurzweilige Quodlibet die Nachahmung des „Pfifferino“ (klein Schalmeygen), der „Pauken oder Soldatentrommel“ (il tamburo), der „Heerpauken“ (gnachere), der „Trommeten“ (la trombetta), des „Clarino“ (Clarin), der „Lyra“ (Leyer), der „Lyra variata“ (die Leyer vff ein ander Art), des „Tremulant“ (il tremulo), sowie des Hahnengeschreis (gallo) und des Hennengegackes (gallina).

Alle diese in musikalischer Hinsicht völlig wertlosen Kunststücke ergeben eine große Mannigfaltigkeit an Spielmanieren im Umfange der drei ersten Lagen, welche Zeugnis von einer schon weit entwickelten Finger- und Bogenfertigkeit ablegen. Auffallend ist es, daß im Verlauf des langen Stückes nicht ein einziges Mal vom Triller Gebrauch gemacht wird, der übrigens auch in den Sonaten Farinas nur ganz vereinzelt, in Zweiunddreißigstel-Noten ausgeschrieben, vorkommt, während er in den früher erschienenen Tokkaten usw. von Claudio Merulo und den beiden Gabrielis vielfach benutzt ist.

Werfen wir schließlich noch einen Gesamtblick auf die musikalische Gestaltung des Capriccio stravagante. Dasselbe besteht aus einer großen Zahl kleiner, mosaik- oder vielmehr potpourriartig aneinander gefügter Tonsätze, die, wie schon aus dem vorstehend Gesagten entnommen werden kann, von verschiedenartigstem, mannigfaltigstem Gepräge sind. Der bunte, völlig zusammenhanglose Eindruck des Ganzen wird noch durch einige hier und da eingeschobene Zwischensätze im langsamen (Adagio) und geschwinden (Presto) Tempo wesentlich verstärkt. Der Satz ist durchgehends vierstimmig. Indessen erweisen sich die drei unteren Stimmen, wenn sie an einzelnen Stellen auch imitatorisch gehalten sind, im allgemeinen als einfach begleitende, harmoniebestimmende. Die Violinpartie, welcher die erste bevorzugte Stimme zufällt, bekommt dadurch etwas Obligates, Solistisches, wie denn auch in einigen Partien der Komposition

sich eine entschieden virtuose Tendenz hervordrängt. Überdies ist die klangliche Gesamtwirkung nicht allein mehrenteils ziemlich dürftig, sondern stellenweise, wie z. B. bei der sehr naturalistisch gehaltenen Nachahmung des Katzengeschreies, auch geradezu abstoßend. Kann solchergestalt das kurzweilige Quodlibet seiner Totalität nach nur als ein Musikstück von untergeordneter Bedeutung bezeichnet werden, so ist doch nicht zu verkennen, daß Farina sich in ihm um die Förderung der Geigentechnik in nicht geringem Maße verdient gemacht hat, weshalb denn eine nähere Beleuchtung desselben dem Zweck dieser Blätter angemessen erschien.

Nächst Farina ist der Brescianer Violinist und Komponist Giambattista[1]) Fontana zu erwähnen, welcher 1630 während derselben in Italien herrschenden Pestepidemie starb, die auch Girolamo Amati dahinraffte. Er gehörte, wie uns von Giov. Battista Reghino, dem Herausgeber der Fontanaschen Sonaten, in der dazu verfaßten Vorrede erzählt wird, zu den „ausgezeichnetsten Violinvirtuosen" seiner Zeit, und wurde als solcher nicht nur in seiner Vaterstadt, sondern auch in Venedig, Rom und Padua gefeiert. In letzterer Stadt starb er.

Von den 1641 durch Reghino veröffentlichten, aber mindestens schon im dritten Dezennium des 17. Jahrhunderts entstandenen Sonaten Fontanas sind sechs ausdrücklich für eine Violine und Baß bestimmt. Die übrigen verteilen sich auf Tonsätze zu einer und zwei Violinen mit und ohne Fagottbegleitung, ausgenommen eine Sonate, welche für drei Violinen gesetzt ist. Der in diesen Musikstücken eingenommene Standpunkt ist sowohl in betreff der formellen Anordnung, sowie bezüglich des Aufgebotes an Mitteln im wesentlichen derselbe wie bei Farina. Und auch die Geigenbehandlung beider Männer bewegt sich ziemlich innerhalb derselben Grenzen. Allein Farinas Schreibweise darf, teilweise wenigstens, den Vorzug größerer Gewandtheit nicht nur in rein musikalischem Betracht, sondern auch in Ansehung der schon komplizierteren Violintechnik beanspruchen. Indessen hatte Fontana als Geiger, nach Reghinos

1) Abkürzung von Giovanni Battista.

Zeugnis zu urteilen, jedenfalls ungewöhnliche Bedeutung für die Mitlebenden.

Letzteres dürfte auch von dem römischen Geiger Michel Angelo Rossi zu behaupten sein, der sich übrigens auch als Organist und Komponist auszeichnete. Er wurde zu Rom geboren und lebte dort von 1620 bis gegen 1660. Im Jahr 1625 führte er daselbst eine Oper „Erminio sul Giardano“ auf. In dem Prolog dieses Werkes gab er selbst die Rolle Apollos. Fétis berichtet, die Vorrede der 1627 veröffentlichten Partitur besage, Rossi habe so liebliche und volle Töne auf seiner Violine hervorgebracht, daß dadurch sein Triumph gerechtfertigt worden sei, als die Musen ihn in einem Wagen (auf der Bühne) herbeigeführt hätten. 1657 gab Rossi heraus: „Intavolatura d'organo e cembalo“. Violinkompositionen von ihm kennt man nicht.

Mehr musikalischen Wert, als die Arbeiten Farinas und Fontanas, haben die Instrumentalkompositionen Giovanni Battista Buonamentes. Gerber führt seinen Namen an, verweist aber bei demselben auf den Artikel Bonometti [1]). Mittlerweile ist erkannt, daß es sich um zwei verschiedene Komponisten handelt, wie dies bereits früher vermutet wurde. Giovanni Battista Bonometti gab in Venedig 1615 ein Sammelwerk heraus, „Parnassus musicus etc.“ betitelt. Hier haben wir es nur mit Buonamente zu tun, der mit Vornamen ebenfalls Giovanni Battista hieß. Er war um 1626 „Kaiserlicher Hofmusikus“ und zehn Jahre später Kapellmeister beim heil. Konvent des S. Francesco in Assisi. Dies geht aus der Überschrift des 6. Buches eines von ihm veranstalteten Sammelwerkes hervor, um dessentwillen er unser Interesse in Anspruch nimmt. Der Titel desselben lautet vollständig: Sonate et Canzoni a due, tre, quattro, cinque et a sei voci, del Cavalier Gio. Battista Buonamente, Maestro di Capella nel Sacro Convento di S. Francesco d'Assisi, libro sesto, nuovamente dato in luce, con il suo Basso continuo,

---

1) Gerbers dort gegebener Bericht über Bonometti ist dann von Fétis in seiner Biographie universelle des musiciens mit Hinweglassung des letzten Satzes reproduziert worden.

dedicate al molto Illustre Signor, & Patron mio osservandissimo il Signor Antonio Goretti, con Privilegio. In Venetia, appresso Alessandro Vincenti MDCXXXVI."[1])

Der Inhalt besteht in 5 Sonaten zu 2, 3 Kanzonen zu 2 und 3 Sonaten zu 3 Stimmen (hiervon eine Sonate für 2 Violinen und Basso da brazzo ò fagotto und 2 Sonaten zu 3 Violinen); ferner in 1 Sonate für 4 Violinen, 1 Kanzon für 4 Violinen, 1 Sonate für 2 Violinen und 2 Bässe, 1 Kanzon für 4 Viole da brazzo, und 3 Kanzonen zu 4, 1 Kanzon zu 5, und 1 Sonate zu 5 Stimmen ohne Bestimmung der Instrumente. Endlich enthält die Sammlung noch eine Sonate für 2 Violinen oder Kornette und 4 Tromboni oder Viole da brazzo, sowie 1 Kanzon für 2 Violinen und 4 Tromboni.

Bei Buonamente kehrt zuerst die von G. Gabrieli gepflegte Vielstimmigkeit des Instrumentalsatzes wieder. Geht er auch nicht über den sechsstimmigen Satz hinaus, so tragen doch seine Arbeiten teilweise das bei Gabrieli hervortretende symphonische Gepräge. Ganz unverkennbar hat Buonamente sich die instrumentalen Schöpfungen des venezianischen Meisters, wenn er nicht gar ein Schüler desselben war, zum Muster genommen. Dies geht unzweideutig aus der Anlage und Durchführung seiner Tonsätze, sowie aus Wahl und Zusammenstellung der Instrumente hervor, durch welche das Klangkolorit bestimmt war. Jedenfalls war Buonamente für den damaligen Standpunkt der Instrumentalkomposition eine hervorragende Erscheinung: er zeichnet sich vor den zeitgenössischen Komponisten insbesondere durch größere Klarheit der Struktur und der harmonisch modulatorischen Folge, durch mehrenteils symmetrischen Periodenbau, sowie durch eine, wenigstens teilweise befriedigende Gesamtwirkung seiner Erzeugnisse aus.

Im übrigen nimmt er sich, gleich seinen Vordermännern, das mehrgliedrige, oben erläuterte Gestaltungsprinzip des Gabrielischen Sonatensatzes zur Richtschnur, wenn auch nicht mehr mit voller Strenge. Auch wird der Bau der einzelnen, zu einem Ganzen ver-

1) Dieses Werk befindet sich in der Landesbibliothek zu Cassel, sowie in der Breslauer Stadtbibliothek (Eitner, Riemann).

einigten, bei ihm schon miteinander kontrastierenden Glieder teilweise ausgeführter, langatmiger. Es finden sich unter Buonamentes Sonaten ein- und dreisätzige. Diese letzteren sind wie bei Farina und Fontana angeordnet, so daß das erste und dritte im geraden Takt stehende Stück durch einen im Tripeltakt stehenden Satz getrennt ist.

Die in dem Sammelwerk Buonamentescher Kompositionen vom Jahr 1636 befindlichen Sonaten für 3 und 4 Violinen sind unverkennbare Nachbildungen der uns überkommenen und schon erwähnten Gabrielischen „Sonata con tre violini", nur mit dem Unterschied, daß Buonamente die Spieltechnik bis in die dritte Lage ausdehnt. Nehmen sie nach dieser Seite hin nun auch keinen neuen Standpunkt im Vergleich zu Farina ein, so bezeichnen sie doch in musikalischer Hinsicht einen erfreulichen Fortschritt.

Bezüglich der Geigentechnik tut nun aber wiederum Tarquinio Merula[1]) einen bemerkenswerten Schritt vorwärts. So namentlich in seinen, im vierten Dezennium des 17. Jahrhunderts veröffentlichten Instrumentalkompositionen, welche stellenweise einen schnelleren und komplizierteren Lagenwechsel fordern. Insbesondere sind die für jene Zeit neu erscheinenden Oktavengänge aus der dritten in die erste Position hervorzuheben. Sie kommen in dem Kanzon „la Cancelliera" vor und zeigen, daß der ursprünglich dem Vokalsatz nachgebildete Kanzonencharakter sich seit Gabrieli wesentlich umgewandelt und ein mehr instrumentales Gepräge gewonnen hatte, gleichwie die Gesamtgestaltung dieser Kompositionsgattung im formellen Betracht schon merklich den Duktus der überkommenen „Sonate" annimmt. Um die Mitte des 17. Jahrhunderts zeigt sich dieser Prozeß ganz vollzogen. Die Kanzone wird von da ab in den Hintergrund gedrängt und die „Sonata" gelangt zur alleinigen Herrschaft. In einzelnen Fällen sind die Instrumentalsätze als „Sonate ôver Canzoni" bezeichnet, woraus hervorgeht, daß beide Ausdrücke für ein und dieselbe Sache, also ohne prinzipielle Unterscheidung gebraucht werden. So ist es bei den Violinkompositionen Uccellinis,

1) Merula (Cavaliere) war 1623 Kapellmeister an St. Maria zu Bergamo, im nächsten Jahre Organist am Hofe Sigismund III. in Warschau, weiterhin wieder in Oberitalien, zuletzt (1652) in Cremona.

herzogl. Kapellmeister in Modena, aus dem Jahre 1649, welche folgenden Titel haben:

„Sonate ôver Canzoni da farsi à Violino solo e Basso continuo, opera quinta di D. Marco Uccellini. Capo di Musica del Serenissimo Signore Duca di Modena. In Venetia appresso Alessandro Vincenti. 1649.[1])

Dieses Werk enthält 13 Sonaten für Violine und Baß, sowie ein Stück mit der Überschrift: „Trombetta sordina per sonare con un Violino solo."

Kann man Uccellinis Violinsonaten auch keinen künstlerischen Wert beimessen, so sind sie doch von positiver Bedeutung durch die weit vorgeschrittene instrumentale Technik, welche sich in ihnen offenbart; denn der Spielumfang der Geige ist in denselben bereits bis zur sechsten Lage hinaufgeführt.[2]) Uccellini muß ein Violinist von ganz ungewöhnlicher Begabung mit der Richtung auf das Virtuose gewesen sein. Er bewegt sich in verschiedenartigen Spielmanieren mit großer Freiheit im Umfang von drei vollen Oktaven. Daß er aber nicht allein über eine große Fingergeläufigkeit, sondern auch über eine gewandte, in mannigfachen Stricharten sich ergehende Bogentechnik gebot, geht aus seinen „Sinfonie boscarecie" hervor[3]). Späterhin brachte Uccellini in Florenz und Neapel Opern seiner Komposition zur Aufführung.

Die bisher als Belege für die Entwicklung des Violinspiels

1) Befindlich in der Landesbibl. zu Cassel.

2) Von dieser Ausdehnung bieten die bis jetzt zum Vorschein gekommenen Instrumentalkompositionen aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts kein zweites Beispiel. Zwar teilt Winterfeld in den Musikbeilagen zu seinem „Johannes Gabrieli" einen Violinsatz Claudio Monteverdes vom Jahre 1610 mit, welcher bis zum durchstrichenen f hinaufreicht, doch ist es sehr möglich, daß derselbe für eine kleinere Violine, nach Art der Quartgeige oder „kleinen Diskant-Geige", wie Prätorius sie nennt, bestimmt war. Diese letztere war in den Tönen c, g, d, a, also eine Quart höher als die Violine gestimmt. Man konnte also das dreigestrichene f auf ihr erreichen, ohne die dritte Lage zu überschreiten. Uccellini hat aber seine Sonaten für die gewöhnliche Violine geschrieben, was aus dem Gebrauch des G der kleinen Oktave unwiderleglich hervorgeht.

3) In den Musikbeilagen zu meiner Schrift „Die Violine im 17. Jahrh." habe ich Beispiele daraus mitgeteilt.

und der Violinkomposition herangezogenen und betrachteten Kunsterzeugnisse der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts nehmen unsere Aufmerksamkeit noch in besonderem Sinne in Anspruch. Es wurde soeben bemerkt, daß die anfangs getrennten Arten der Instrumentalkanzone und der „Sonata“ allmählich ineinander aufgegangen waren, woraus sich ein Kunstprodukt ergab, welches bereits die äußere, obwohl nicht schon ein für allemal feststehende Anordnung der späteren Sonatenform erkennen läßt[1]). Die Zahl der einzelnen Abschnitte oder Teile des Sonatensatzes war noch mehrfach eine schwankende. In Buonamentes Instrumentalwerken findet sich beispielsweise eine einsätzige Sonate, während unter den von Massimiliano Neri 1645 und 1651 erschienenen Kompositionen dieser Art sich eine aus 7, durch Takt und Tempo voneinander verschiedenen Sätzen gebildete Sonate findet. Ein gleiches ist der Fall bei einer Sonate Bassanis vom Jahre 1683. Aber solche Fälle sind doch nur als Ausnahmen zu bezeichnen. In der Regel war der Sonatensatz von Mitte des 17. Jahrhunderts ab drei- oder vierteilig, wobei eine Abwechselung zwischen geradem und ungeradem Takt beobachtet wurde. Eine derartige Anordnung mußte für die notwendig auf scharf gesonderte Gegensätze hindrängende künstlerische Empfindung ebenso naheliegen, wie das Alternieren von schnelleren und langsameren Zeitmaßen. Innerhalb dieser allgemeinen und noch überwiegend äußerlich kontrastierenden Elemente bewegte sich die Sonatenkomposition unter Anwendung kontrapunktischer Künste, welche auf das ursprüngliche Vorbild gewisser Vokalkompositionen zurückdeuten, mehrenteils im zwei-, drei- und vierstimmigen Satz bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts. Von da ab erfuhr die Sonate eine weitere Durchbildung ihrer einzelnen Teile. Sehr wesentlich wirkte hierbei der Umstand mit, daß dieses Kunstprodukt von dem bezeichneten Zeitpunkt ab für die Klavierkomposition nutzbar gemacht wurde. Und wenn auch die Violinsonate im 18. Jahrhundert nach Corellis Auftreten durch Tartini inhaltlich noch eine Steigerung erfuhr, so war es doch das erwähnte Tasten-

1) In betreff derselben verweise ich auf meine schon mehrfach zitierte Schrift: „Die Violine im 17. Jahrh.“, Bonn bei Cohen.

instrument, mit dessen Hilfe der Sonatensatz in fortgesetzter formeller Ausgestaltung endlich jene typisch durchgebildete Struktur erhielt, welche zu allgemeinster tonkünstlerischer Geltung gelangte. Dies bewirkte nach dem einflußreichen Vorgange Dominico Scarlattis und Philipp Emanuel Bachs der Großmeister Joseph Haydn. Er faßte die bis dahin gewonnenen Errungenschaften der Sonatenkomposition zusammen und verwertete dieselben insbesondere für den ersten, eigentlichen Sonatensatz mit seiner sinnreich gedachten, planvollen Durchführungstheorie.

Wie hoch nun aber auch dasjenige zu veranschlagen ist, was die eben genannten Männer in der angedeuteten Beziehung geleistet haben, das unvergängliche Verdienst, die entwicklungsfähigen Grundlagen zu der in Rede stehenden, für die moderne Instrumentalkomposition so überaus bedeutsamen und maßgebenden Kunstform gefunden zu haben, gebührt den Italienern. Sie schufen während einer hundertjährigen mühevollen Arbeit jenes wohlgefügte Gerüst, aus welchem nach dessen vollständigem Ausbau schließlich die unvergleichlich schönen und erhabenen Wundergebilde deutschen Geistes und Gemütes, sowie deutscher Phantasie hervorwuchsen.

Es ist hier noch zu erwähnen, daß von Mitte des 17. Jahrhunderts ab eine sorgfältige Unterscheidung zwischen der „**Sonata da chiesa**“ (Kirchensonate) und der „**Sonata da camera**“ (Kammersonate) üblich war. Die katholische Kirche, stets darauf bedacht, ihrem Kultus reichen, auf die Sinne berechneten Schmuck und Glanz zu geben, machte in spekulativer Weise die Künste ihrem Dienste untertan. Skulptur und Malerei waren ihr von jeher tributpflichtig, und noch heute findet man nicht wenig Kirchen in Italien, die eher den Eindruck von reichhaltigen Museen, als von Stätten der Gottesverehrung hinterlassen. In gleicher Weise wurde die Tonkunst, zunächst natürlich die Vokalmusik zur Dienstleistung herangezogen, und als die Instrumentalmusik ihre ersten Entwickelungsstadien durchlaufen hatte, fügte man auch sie mit besonderer Berücksichtigung des Violinspiels dem musikalischen Teile des Rituale hinzu. So entstanden allmählich Kirchensonate und Kirchenkonzert, die lange Zeit hindurch einen integrierenden Teil der Meßfeierlichkeit bildeten.

Gegen eine derartige Anwendung der schönen Künste ist, wenn gewisse Grenzen innegehalten werden, nichts einzuwenden; denn die große Masse, welche nicht leicht die Fähigkeit besitzt, sich aus eigener Kraft zu idealer Betrachtung emporzuschwingen, wird durch künstlerische Medien gemütlich angeregt und damit zugleich aus den werkeltäglichen Vorstellungen unmerklich zu andächtiger Stimmung und religiöser Beschaulichkeit hingeleitet. Vor allem ist hierzu aber die Musik wohlgeeignet.

Wurde solchergestalt einerseits die Anwendung der Tonkunst zu rituellen Zwecken gewinnreich für die Hebung religiösen Sinnes, so war mit derselben andererseits ein wesentlicher Vorteil für die Künstler sowohl wie auch für das Publikum verbunden. Die ersteren fanden Gelegenheit, ihre Kräfte in öffentlichen, von allen Ständen besuchten Versammlungen zu entfalten; das letztere wurde in unbeschränktem Maße der Annehmlichkeit teilhaftig, seinen Geschmack zu bilden, und die solchergestalt popularisierte Kunst des Violinspiels erwarb sich zahlreiche Freunde, Förderer und zugleich einen ansehnlichen Zuwachs an jugendlichen, der Pflege des anziehenden Instrumentes sich widmenden Kräften. War die katholische Kirche durch die Ausbeutung der bildenden Künste einem Museum vergleichbar, so erinnerte sie in musikalischer Beziehung an einen Konzertsaal, ein Verhältnis, das in Italien noch gegenwärtig, wenn auch mehrenteils mit einem starken Beigeschmack von Profanation fortbesteht.

Die Kirchensonate bestand aus Tonstücken freier Erfindung in wechselnder Bewegung und Taktart, und war ihrer Bestimmung gemäß, die gottesdienstliche Handlung verherrlichen zu helfen, von feierlich ernstem, würdevollem Gepräge. Im Zusammenhange damit steht die in ihr vorzugsweise zur Anwendung gebrachte strengere kontrapunktische Gestaltungsweise, welche vereint mit der hier geoffenbarten Idealrichtung den Ausgangspunkt für das höher stilisierte Tonschaffen der Folgezeit im Gebiete des Instrumentalen bildet. Die Kirchensonate begann in der Regel mit einem breiter ausgeführten Satze lebendigeren Charakters im Vierviertel-Takt, auf welchem ein ruhig getragenes, gravitätisches Stück im Tripel-Takt folgte. Den Beschluß macht dann, wenn die Komposition dreisätzig war, wiederum

ein in bewegterem Tempo gehaltener Satz in meist knapper Fassung. Bei jenen Sonaten, welche aus einer größeren Anzahl von Sätzen bestanden, waren die einzelnen Teile von kürzerem Umfang und mitunter sogar nur einige Takte lang. Der Wechsel von gerader und ungerader Bewegung wurde aber auch hier beobachtet. In den lebhaft gehaltenen Sätzen spielte das Fugato eine wesentliche Rolle.

Der Kirchensonate entgegengesetzt war die Anordnung der Kammersonate. Sie diente hauptsächlich zur Kultivierung der verschiedenen Tanzformen mit ihren Abarten der „Aria", der „Mascherata", des „Balletts" usw. Mehrenteils wurden die in der Kammersonate zusammengestellten Tonsätze durch ein kurzes Largo oder Adagio eingeleitet, für welches die Bezeichnung „Intrada" nicht ungebräuchlich war. Eine feste Ordnung der Tanzstücke scheint erst allmählich bei der Kammersonate eingeführt worden zu sein. Nach und nach näherte sich dieselbe aber dem Charakter der Kirchensonate dadurch, daß ihr Tonstücke freier Erfindung von ernst gehaltenem Ausdruck einverleibt wurden. Hierdurch gewann die Kammersonate immer mehr Ähnlichkeit mit der Kirchensonate, so daß beide Arten zu Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts nicht mehr zu unterscheiden waren. Das eigentümliche Wesen der Kammersonate ging indessen dadurch nicht verloren: sie lebte als „Suite" (gleichbedeutend mit Partite oder Partie) im 18. Jahrhundert neben der Sonate selbständig noch eine geraume Zeit hindurch fort und scheint neuerdings eher wieder modern zu werden.

Die gebräuchlichsten Tänze des 17. Jahrhunderts waren: die Pavane, Corrente, Gagliarde, Giga, Sarabande, Allemande, Volte, Passacaglia, sowie der Brando (franz. Bransle), Passamezzo und Menuett.

Manche dieser Tänze befruchteten nicht allein die frei erfundene Instrumentalkomposition, wie dies z. B. in betreff des $^6/_8$- und $^{12}/_8$-Taktes der Giga augenfällig ist, sondern gingen auch, nachdem sie einen idealen Zug angenommen hatten, in das Gebiet der höher stilisierten Komposition über.

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts waren es zunächst die italienischen Meister Massimiliano Neri und Giovanni

Legrenzi, welche sich mit dem Sonatensatz befaßten. Sie förderten denselben nicht sowohl mit spezieller Beziehung auf das Violinspiel, als vielmehr auf rein musikalische Zwecke. Hier gab es für die Instrumentalkomposition noch viel zu tun, ehe sie höheren künstlerischen Anforderungen zu entsprechen vermochte. Vor allem hatte man auf einen größeren Wohllaut des Zusammenklanges der verschiedenen Stimmen eines Musikstückes das Augenmerk zu richten. Sodann war auch das modulatorische Element einer sorgfältigeren Behandlung zu unterziehen, die Rhythmik mehr zu vermannigfaltigen und der Periodenbau mit Rücksicht auf klare, symmetrische Verhältnisse abzurunden. In diesen Beziehungen erwarb sich namentlich Legrenzi Verdienste. Mit besonderem Geschick behandelte er auch die Chromatik, deren Anwendung in ausgedehnterem Maße übrigens schon von Farina in dessen Sonate „la desperata“ für den charakteristischen Ausdruck versucht wurde.

Auf Legrenzi folgt eine bedeutende Zahl strebsamer Tonsetzer Oberitaliens, von denen hier nur diejenigen als bemerkenswert hervorgehoben seien, welche zugleich Violinspieler von Fach waren. Diese sind: Giovanni Battista Vitali, Giovanni Battista Bassani, Giuseppe Torelli, Tommaso Antonio Vitali und Antonio Veracini.

Giov. Battista Vitali, um 1644 in Cremona geboren, war Kompositionsschüler des Maurizio Cazzatti. Dann begann er seine Laufbahn als „Sonatore di Violino Brazzo“, wie er sich selbst auf dem Titel seines ersten gedruckten Werkes nennt, im Orchester der Hauptkirche S. Petronio zu Bologna. Vom 1. Dezember 1674 bis zu seinem am 12. Oktober 1692 erfolgten Tode war er Mitglied der herzoglichen Kapelle in Modena.

Vitali hat als Komponist hauptsächlich die Kammersonate kultiviert, und namentlich durch bestimmtere Ausprägung der melodieführenden Stimme, sowie durch klare und gewandte Behandlung der zu seiner Zeit üblichen Tanzformen diese Kompositionsgattung vorwärts gebracht. Gleichzeitig ist er als einer der ersten zu bezeichnen, welche die Kammersonate durch Einschaltung größerer, frei erfundener

Instrumentalsätze im Stil der Kirchensonate zu bereichern und ihr mehr musikalisches Gewicht zu geben versuchten.

Aber auch für die Kirchensonate selbst ist er nicht ohne Bedeutung durch das Streben nach charakteristischem, teilweise schon vom konventionellen Zwange sich befreiendem Ausdruck.[1])

In derselben Richtung, aber mit noch mehr Erfolg war Giovanni Battista Bassani, geb. gegen 1657 in Padua, gest. 1716 in Ferrara, als Instrumentalkomponist tätig. Dieser Künstler fordert unsere besondere Aufmerksamkeit als Lehrer Corellis, des ersten epochemachenden Violinmeisters.

Bassani bildete sich unter Anleitung des Franziskanerpriesters und Opernkomponisten Castrovillari in Venedig, wurde zunächst Organist und Musikmeister der Ordensbruderschaft „della morte" in Modena, 1680 Musikdirektor an der Basilika S. Petronio zu Bologna und endlich 1690 Kapellmeister in Ferrara, wo er starb. Durch seine vielseitige kompositorische Tätigkeit — er war auch im vokalen Gebiet als Tonsetzer vielfach tätig — hatte er sich ungewöhnliche Gewandtheit sowohl im strengen, wie im freien Stil angeeignet, die auch seinen Instrumentalwerken eigen ist und sich namentlich in den Allegrosätzen durch klare, saubere und abgerundete Gestaltungsweise offenbart.

Es existieren zwei Instrumentalwerke Bassanis im Druck, von denen das eine der Kammer- und das andere der Kirchensonate gewidmet ist. Nach beiden Richtungen hin tritt er nicht bahnbrechend oder auch nur erweiternd auf. Vielmehr bewegt er sich in den Grenzen der Überlieferung. Allein die Behandlung des Ganzen, sowie die organische Durchbildung des Details, läßt eine höhere Stufe der Meisterschaft gegen die Vordermänner erkennen. Bassani war ein sehr geschickter Violinspieler, wie denn auch seine Behandlung der Geige durchaus sachgemäß ist, ohne sich indessen in technischer Beziehung auszuzeichnen.

---

1) Über Vitali, sowie über die Entwicklung der italienischen Instrumentalmusik findet sich mehr in der Arbeit von Luigi Torchi „La musica instrumentale in Italia nei secoli XVI, XVII e XVIII". Rivista musicale italiana Bd. 4 u. 5.

Mehr war dies bei Giuseppe Torelli der Fall. Im Besitz einer natürlich ungezwungenen Gestaltungsgabe schuf er eine ziemlich große Reihe von Werken, in denen die Technik des Violinspiels einen bedeutenden Schritt vorwärts tut. Und dies nicht allein im Passagen-, sondern auch im doppelgriffigen und sogar im akkordischen Spiel. Hierin zeigt er unverkennbar eine entschiedene Überlegenheit über die vorhergehenden Meister, zugleich aber auch eine bravourmäßige, virtuosisch gefärbte Tendenz, ohne jedoch ebensowenig, wie seine Vordermänner die von Uccellini gezogene Grenze des tonlichen Umfanges der Geige zu überschreiten.

Auch in anderer Beziehung bereicherte Torelli die Violinkomposition. Er hatte den glücklichen Gedanken, die überkommene „Sonata" für mehrstimmige Sätze zu verwerten, in denen die Violine auf obligate Art dominierend aus dem Ensemble hervortritt. Hiermit war das Instrumentalkonzert gewissermaßen als Gegenstück zu dem lange schon vorher existierenden Vokalkonzert gegeben.

Für diese seine Erzeugnisse führte Torelli den Namen Concerti ein. Schon 1686 veröffentlichte er als Opus 2 ein „Concerto da camera" (Kammerkonzert) für 2 Violinen und Baß, und außerdem ein „Concertino per camera" für eine Violine und Baß, letzteres ohne Angabe der Jahreszahl und des Druckortes.

Seine bedeutendsten in diese Kategorie gehörenden Arbeiten sind aber die sogenannten „Concerti grossi", welche ein Jahr nach dem Tode ihres Autors als Op. 8 erschienen. Der Inhalt dieses Werkes besteht aus zwölf Nummern, von denen die eine Hälfte für eine Sologeige mit Begleitung von zwei Ripienviolinen, Bratsche und Baß oder einer großen Laute (arcileuto) und Orgel, die andere dagegen für zwei Soloviolinen mit dem gleichen Akkompagnement gesetzt ist. Mit diesen Konzerten wurde Torelli der Vorläufer für die gleichartigen Kompositionen Corellis, Vivaldis und Tartinis.

Seine anderweiten Kompositionen sind: eine 1686 erschienene Sonatensammlung für zwei Violinen nnd Violoncell nebst beziffertem Baß, ein im folgenden Jahre veröffentlichtes Heft „Sinfonien" zu 2, 3 und 4 Streichinstrumenten und Orgel (Op. 3) nebst Konzerten zu 4 Stimmen (Op. 5) und eine Sammlung „Concerti musicali"

für Streichquartett und Orgel, welche 1698 als Op. 6 ediert wurde. Diese Arbeiten waren, wie die Beteiligung der Orgel ergibt, für die Kirche bestimmt.

Torelli hat auch Kammersonaten für Violine geschrieben. Dieselben entsprechen ihrer Beschaffenheit nach ganz dem Modus der Kirchensonate und enthalten daher keine Tänze mehr, sondern nur noch Musikstücke freier Erfindung im langsamen und bewegten Zeitmaß. Diese Umgestaltung der Kammersonate, zu welcher Giov. Battista Vitali die ersten Versuche machte, wurde von den tonangebenden Meistern des 18. Jahrhunderts adoptiert.

Aus Torellis Schaffen geht hervor, daß dieser Künstler einen lebhaft vordringenden Geist besaß, der für die Fortschritte des Violinspiels und der spezifischen Violinkomposition ungewöhnlich einflußreich wurde. Seine Werke, die den wohlgeübten, gewandten Kontrapunktisten erkennen lassen, sind, wenn auch keineswegs von tieferem Gehalt, so doch von eigentümlichem, und dabei stets natürlich fließendem Ausdruck. Die aus Skalen und Akkorden abgeleitete Figuration ist lebendig, schlank und von rhythmischer Bestimmtheit, selbstverständlich alles dies immer im Geist und Geschmack seiner Zeit. Die langsamen Sätze stehen gegen die schnellen zurück. Sie sind meist kurz und, wie es scheint, nur des äußeren Gegensatzes halber da. Offenbar wußte der Tonsetzer hier noch ebensowenig, wie die allermeisten seiner Zeitgenossen, etwas Besonderes auszusprechen.

Gegen Mitte des 17. Jahrhunderts in Verona geboren, trat Torelli im September 1686 als „suonatore di Violetta“ in die Kapelle der S. Petronio-Kirche zu Bologna ein. Von 1689 ab wirkte er bei der Tenor-Viola und nach dieser Zeit zugleich auch als Violinspieler in demselben Orchester mit. Von 1703 bis zu seinem 1708 erfolgten Tode war er Konzertmeister am markgräflichen Hof zu Ansbach.

Torelli gehört zu den italienischen Violinmeistern, die teils durch schöpferisches Wirken, teils durch unmittelbare Lehre einen wesentlichen Einfluß auf die Entwickelung deutschen Geigenspiels ausgeübt haben. Es wird deshalb noch weiterhin seiner zu gedenken sein.

Eine wie beachtenswerte Erscheinung neben Torelli der Bologneser Geiger Tommaso Vitali war, ist aus einer variierten Ciaconna[1]) desselben zu entnehmen. In diesem Tonsatz äußert sich ein durch gehaltvolle Stimmung und geistreiche Behandlung gekennzeichnetes Schaffen, das seinen Schwerpunkt in dem harmonisch Modulatorischen findet. Aus dem kurzen, scharf rhythmisierten Thema ist eine Reihe kontrastierender Variationen entwickelt, deren ornamentale Figuration keineswegs als äußerliche virtuose Zutat, sondern vielmehr als charakteristisch geartete Entwickelungsglieder des Grundgedankens erscheinen. Dieses Erzeugnis erscheint als ein bemerkenswerter Vorläufer der bekannten Bachschen Ciaconna für Violine Solo, die uns freilich erst die Tiefen des tondichterischen Vermögens vollständig erschließt.

Die tüchtige musikalische Bildung, welche Tommaso Vitali besaß, wird auch durch dessen Kirchensonaten bezeugt, von denen ein Heft mit zwölf Nummern als Op. 1 im Jahre 1693 zu Modena erschien. Gegen Mitte des 17. Jahrhunderts in Bologna geboren, gehörte er dem dortigen Orchester von S. Petronio als Violinist an und war dann später eine Zeitlang als Führer der Hofkapelle zu Modena tätig. Er soll viele gute Schüler gebildet haben. Doch wird von diesen nur namhaft gemacht:

Girolamo Nicolo Laurenti, der Sohn des zu seiner Zeit angesehenen, 1644 in Bologna geborenen und gleichfalls im Orchester von S. Petronio angestellten Violinisten und Tonsetzers Bartolomeo Girolamo Laurenti. Vor Vitalis Unterricht genoß er denjenigen Torellis. Nach Beendigung des musikalischen Studiums trat er als Violinist in das Orchester der Kathedrale seiner Vaterstadt Bologna. Er starb hier am 26. Dezember 1752. An Kompositionen veröffentlichte er 6 Kirchenkonzerte für Streichinstrumente und

---

1) Dieses Musikstück ist in der von Ferd. David bei Breitkopf und Härtel herausgegebenen „Hohen Schule des Violinspiels" mitgeteilt. Die Abweichungen der Davidschen Bearbeitung vom Original sind freilich, gleichwie bei den meisten anderen in der genannten Sammlung befindlichen Kompositionen, teilweise erheblich. Doch kann man sich danach trotzdem ein annähernd richtiges Bild von Vitalis Schreibweise machen.

Orgel. Sein 1726 verstorbener Vater gab eine gleiche Anzahl von Konzerten (1720) und außerdem (1691) Kammersonaten für Violine und Violoncell als Op. 1 heraus.

Auch ein Florentiner Violinist zeichnete sich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts aus: Antonio Veracini. Er war im Dienste der Großherzogin Vittoria von Toscana und veröffentlichte zwei Sonatenhefte für die Kirche und eines für die Kammer, letzteres im Jahre 1696. Veracini zeigt sich in diesen Kompositionen als ein Tonsetzer von Begabung und tüchtiger Bildung. Sein Stil ist edel, vornehm und gewählt, nicht nur in den Allegrosätzen, sondern auch namentlich in den Stücken langsamer Bewegung, in denen bis dahin immer nur ausnahmsweise erst eine klar gegliederte Periodisierung und ausdrucksvollere Melodik zum Vorschein gekommen war. Veracinis Kammersonaten sind durchaus, wie diejenigen Torellis, nach Art der Kirchensonate gehalten. Im Hinblick auf dieselben gehört er zu den wenigen Vertretern der Instrumentalkomposition jener Tage, welchen es um eine ernste, gediegene Richtung, auch in der weltlichen Musik, zu tun war.

Die Wirksamkeit der soeben betrachteten, und mancher andern hier nicht erwähnten Meister liefert den Beweis, daß das italienische Violinspiel in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts schon allgemeinere Vertretung gefunden hatte. Durch die leicht begreifliche Bevorzugung, welche die Geige nicht lange nach ihrer Einführung in die Musikpraxis von seiten der Tonsetzer vor dem bisher für die melodieführende Stimme benutzten Kornett (Zinken) gefunden, war derselben eine herrschende Stellung im Orchester zugefallen. Dieser Umstand konnte nur günstig auf Pflege und Verbreitung des schnell zur Beliebtheit gelangten Instrumentes wirken. Nun fanden sich auch bald Fachmänner, welche mit mehr oder weniger Erfolg bemüht waren, die durch Kultivierung des Sonatensatzes gewonnenen Resultate für die Geigenkomposition zu verwerten. Nach dem Auftreten Farinas in Mantua und Uccellinis in Parma taten sich fast gleichzeitig Florenz, Bologna, Modena und Padua durch angesehene und einflußreiche Persönlichkeiten im Gebiete der Instrumental- und zugleich auch der Violinkomposition hervor. Unter diesen Städten nahm

Bologna unbestritten den ersten Rang ein: es glänzte zum zweiten Male, wie schon früher durch seine Malerschule, so jetzt für eine geraume Zeit durch sein Musikleben. Den Mittelpunkt desselben bildete die 1666 gegründete „Accademica filarmonica", deren Mitglied oder gar Präsident zu sein für eine besondere Auszeichnung galt. Viele der besten Musiker des damaligen und späteren Italiens gehörten ihr an, namentlich wenn sie in Bologna selbst lebten, und als der Pater Martini (geb. 1706, gest. 1784) durch seine musiktheoretische Gelehrsamkeit die altberühmte Metropole akademischer Bildung zu einem tonkünstlerischen Areopag Europas erhoben hatte, dem sogar Mozart sich unterwarf, stand Bologna auf der Höhe seines musikalischen Ansehens. Außerdem hatte der Ort längere Zeit hindurch neben Venedig Bedeutung durch den schwunghaft betriebenen Notendruck, welchen demnächst, wie hier vorgreifend bemerkt sei, Amsterdam, London und Paris, auch namentlich in betreff der Violinliteratur, an sich rissen.

Geigenspiel und Geigenkomposition waren nun in Italien so weit vorgeschritten, daß sich für diese Kunstzweige förmliche Zentralpunkte bilden konnten, die von einheimischen und auswärtigen Talenten aufgesucht wurden, um die befruchtende Lehre eines bestimmten, epochemachenden Meisters hinauszutragen in die weite Welt. Den Reigen eröffnete hier

Die römische Schule,

deren Stifter Arcangelo Corelli ist. Wer sich eine annähernde Vorstellung von dem hohen Ansehen machen will, in welchem Corelli bei seinen Zeitgenossen, und namentlich bei römischen Kunstmäcenen stand, mag uns für einen Augenblick in das Pantheon zu Rom, diesen durch den päpstlichen Stuhl zu einer modernen Kirche und Ruhmeshalle umgewandelten heidnischen Tempel, folgen. Hier ruhen links vom Eingange, neben Raffaels Asche, die irdischen Überreste des beinahe vergötterten Violinmeisters, dem man die überschwänglichen Epitheta „Princeps musicorum", „Maestro dei Maestri" und „virtuosissimo di Violino e vero Orfeo di nostri tempi" beilegte. Dort ist Corellis Gedächtnis für die Nachwelt auf einer Marmortafel mit vergoldeter Schrift also verewigt:

D. O. M.
Arcangelo Corellio e Fusignano Philippi Wilhelmi Comitis
Palatini Rheni S. R. J. Principis ac Electoris Beneficentia
Marchionis de Ladensbourg
Quod Eximiis Animi Dotibus
Et incomparabili in Musicis Modulis Peritia
Summis Pontificibus apprime carus
Italiae atque exteris Nationibus Admirationi fuerit
Indulgente Clemente XI P. O. M.
Petrus Cardinalis Ottobonus S. R. E.
Vic. Can.
Et Galliarum Protector
Liiristi Celeberrimo
Inter Familiares suos jam diu adscito
Ejus Nomen Immortalitati commendaturus
M. P. C.
Vixit annos LIX. Mens. X. Dies XX.
Obiit VI Id. Januarii Anno Sal. MDCCXIII.

An dieser geweihten Stelle wurde der Jahrestag seines Todes so lange feierlich begangen, als noch ein Schüler Corellis in Rom vorhanden war. Diesem fiel dabei das Ehrenamt zu, die zu Gehör gebrachten ausgewählten Kompositionen seines Meisters nach den überkommenen Traditionen zu leiten. Man sieht, es hatte sich ein förmlicher Corelli-Kultus ausgebildet. Derselbe mag unserer Zeit einigermaßen übertrieben erscheinen, da es doch nur ein Violinspieler war, dem er galt. Allein es darf ruhig ausgesprochen werden: Corellis Mitlebende würdigten seinen Genius ganz richtig. Sie erkannten, daß er ausübend und schaffend der Geige die höhere Weihe des Kunstadels verliehen hatte. Mit echt künstlerischem Sinn normierte er Violinspiel und Violinsatz in den wesentlichsten Grundzügen und hinterließ dadurch der musikalischen Welt ein sicheres Fundament, auf welchem die weitere Entwickelung dieser Sonderkunst Schritt vor Schritt erfolgen konnte.

Corelli hatte den Beruf zu erfüllen, die Tätigkeit der Vertreter seines Faches während eines vollen Jahrhunderts abzuschließen und

zu krönen. Nicht bahnbrechend und neugestaltend trat er auf. Ihm fiel die Aufgabe zu, das verwertbare Material der überkommenen Instrumental- und Violinkomposition in eklektischer Weise zusammenzufassen und für höher stilisierte Hervorbringungen zu verwerten, welche zugleich eine methodische Behandlung des Geigensatzes und mithin auch des Geigenspiels darboten. Dadurch nahm er einen Standpunkt ein, der ihm die ehrenvolle Anerkennung seiner Zeitgenossen als „**Maestro dei Maestri**" eintrug.

Es darf nicht übersehen werden, daß schon in Bassanis, Torellis und Antonio Veracinis Werken sich einzelne Tonstücke finden, welche Corellis wohl wert und würdig wären. Was indessen diesen Meister vor jenen auszeichnete, ist ein durch den Verkehr mit bedeutenden Künstlern und hervorragenden Kunstliebhabern genährtes und geläutertes Schönheitsgefühl. Und diese, für einen schöpferischen Geist so unerläßliche Eigenschaft, welche sich durch Adel des Sinnes und Vornehmheit des Ausdrucks namentlich in den späteren Arbeiten Corellis kundgibt, ist es wohl zumeist, wodurch er unter seinen gleichzeitigen Berufsgenossen eine ausgezeichnete und dominierende Stellung behauptete.

Corellis schöpferische Tätigkeit ist uns in sechs verschiedenen Werken aufbewahrt. Das erste derselben wurde 1683 in Rom, wo der Meister von 1681 an bis zu seinem Tode verweilte, unter dem Titel: „**XII Sonate a trè, due Violini e Violone, col Basso per l'Organo**" als **Op. I** veröffentlicht. Der Satz ist zur Hauptsache normal, indes ebensowenig schon ausgezeichnet durch bedeutsamen Inhalt, wie durch völlige Selbständigkeit. Ein Anlehnen an die Vorgänger, namentlich an Bassani, seinen Lehrmeister, ist unverkennbar. Doch tritt überall Corellis Eigentümlichkeit hervor, sich einfach und klar auszudrücken. Dabei ist aber die Schreibweise noch nicht ganz frei von unschönen Fortschreitungen der Stimmen und einzelnen Härten des Zusammenklanges.

In seinem ersten Werk neigt sich der Meister vorwiegend zur viersätzigen Formgebung, die allerdings, wie wir sahen, schon vor ihm neben der dreisätzigen Anordnung gebraucht worden war, während sonsthin der Sonatensatz ab und zu noch zwischen einer größeren oder

kleineren Anzahl von Teilen unstät hin und her geschwankt hatte. In der Regel ist in seinen Erzeugnissen die Folge: Adagio, Allegro, Adagio, Allegro. Mitunter sind die beiden ersten Sätze auch Allegros. Andererseits kommt es aber auch wieder vor, daß die drei ersten Stücke im langsamen Tempo stehen und nur das letzte ein schnelles Zeitmaß hat. Eine Ausnahme von der Vierzahl macht die siebente Sonate. Sie hat drei Teile, nämlich: Allegro, Adagio, Allegro. Sämtliche 12 Nummern des Werkes gehören der Kirchensonate an.

Das zweite, der weltlichen Instrumentalmusik gewidmete Werk hat den Titel: „XII Sonate da camera a trè, due Violini e Violone o Cembalo, in Roma 1685.“

In demselben behandelt Corelli hauptsächlich Tanzformen. Meist sind drei Tänze mit einem voraufgehenden Präludium (Largo oder Adagio) zu einem Ganzen verbunden. Einige Sonaten weichen jedoch hiervon ab. Die erste derselben besteht aus einem Präludium, welchem Allegro, Corrente und Gavotte folgen. In der zweiten finden sich drei Stücke: Allemande, Corrente und Giga. Die dritte enthält: Präludio (Largo), Allemande (Allegro), sodann ein Adagio freier Erfindung und zum Schluß eine zweite Allemande. Noch abweichender ist die zwölfte Sonate gestaltet. Sie besteht aus einer Ciaconna und einem längeren Allegro, welches sich mit Beziehung auf den Einleitungssatz als eine freie Anwendung der Variationenform erweist.

Aus diesem Werke geht hervor, daß Corelli in demselben noch den von Giov. Battista Vitali eingenommenen Standpunkt insofern festhält, als er in der Kammersonate Tanzformen mit Tonsätzen freier Erfindung vermischt, was aber bei ihm zugleich zu anderen, neuen Versuchen hinsichtlich der Zusammenstellung verschiedenartiger Tonsätze führt. Wenn Corelli hier noch nicht dem von Torelli und Veracini in betreff der Kammersonate gegebenen Beispiel folgt, so dürfte es sich daraus erklären, daß sein zweites Werk vor die fraglichen Erzeugnisse jener Männer fällt. Denn in einem Teil seiner 1700, also 15 Jahre später erschienenen Solo-Violinsonaten macht Corelli von der für die Kammersonate erzielten gewinnreichen Neuerung Gebrauch.

Seine beiden folgenden Sonatensammlungen gab Corelli unter den Titeln heraus:

„Sonate da Chiesa a trè, due Violini e Violone, o Arcileuto, col Basso per l'Organo, opera terza, in Roma 1689" und

„Sonate da Camera a trè, due Violini e Violone, o Cimbalo da Arcangelo Corelli, opera quarta, in Bologna 1694".

Jedes dieser Werke enthält wiederum 12 Sonaten. Sie sind ihrer formellen Beschaffenheit nach wesentlich den in Op. 1 und 2 vereinigten Sonaten entsprechend. Aber die Art der Schreibweise zeigt in allen Beziehungen schon eine feinere, gereinigtere Durchbildung. Es ist der reife, mit bewußter Meisterschaft waltende Künstler, der nunmehr, befreit von den Fesseln des Schulzwanges, zu uns spricht. Dies geht auch insbesondere aus der Behandlungsweise der Tanzformen hervor. Sie erscheinen teilweise nicht mehr in ihrer ursprünglichen Bedeutung, sondern nehmen, namentlich wo sie in breiterer formeller Gestaltung auftreten, einen idealen Charakter an. Diese stilvollere Behandlung des Tanzes, welche schon durch Giov. Battista Vitali einigermaßen vorbereitet war, nähert sich entschieden dem Wesen der höheren Instrumentalmusik, und deutet auf jene, schon hervorgehobene Wechselwirkung zwischen der Kirchen- und Kammersonate hin, die eine gegenseitige Befruchtung beider Arten zur Folge hatte.

Verlieh die weltliche Instrumentalmusik der kirchlichen einerseits eine Bereicherung der Rhythmik, so wurde dagegen andererseits die ideale Tongestaltung der Kirchensonate maßgebend für die Kammersonate. Sie hatte sich nach und nach Tonsätze zugeeignet, deren Beschaffenheit an die „Musica sacra" erinnerte. Dies wirkte auf die Behandlung gewisser Tanzformen zurück, welche dem Ausdrucke nach möglichst in Einklang mit den neben ihnen stehenden Musikstücken freier Erfindung zu bringen waren, wodurch sie veredelt und zu Charakterstücken erhoben wurden. So wird z. B. die Allemande in Corellis zweitem und viertem Werk nicht allein in breiterer, obwohl immer zweiteiliger Form, sondern auch auf ganz verschiedenartige, einander scharf entgegengesetzte Weise behandelt. In der

zweiten Sonate (Op. 2) erscheint sie als Adagio, in der dritten als Allegro und als Presto, in der sechsten wiederum als Largo usf.

Nach Prätorius[1]) war die Allemande „nicht so fertig vnd hurtig, sondern etwas schwehrmütiger und langsamer, als der Gaillard". Dies paßt nicht mehr zu den mannigfachen Abstufungen des langsamen und schnellen Zeitmaßes, in welchen Corelli sich ergeht. Überdies hat auch der Charakter dieser Tonstücke, von denen nur der Rhythmus noch eine Reminiszenz an den Ursprung gibt, nichts Tanzartiges mehr.

Ähnlich verhält es sich mit den Sätzen, welche „Tempo di Gavotta" überschrieben sind. Es ist nicht mehr der Tanz in seinem ursprünglichen Wesen, sondern ein in Bewegung und Rhythmus an denselben erinnerndes, höher stilisiertes Tonbild.

Dieselbe Erscheinung wiederholt sich in den Suiten Bachs und Händels, sowie später in den Instrumentalwerken Haydns und Mozarts, hier insbesondere bezüglich des Menuett.

Corellis fünftes Werk: „Sonate a Violino e Violone o Cembalo, a Roma 1700", welches zwölf Kammersonaten für Violine solo enthält, zeigt ganz in ähnlicher Weise, wie die vier ersten Sonatenwerke des Meisters, die Formgebung der kirchlichen sowohl, als auch der weltlichen Instrumentalmusik[2]). Die ersten 6 Sonaten in vierteiliger Bildung (nur die sechste Sonate enthält als fünften Teil eine „Follia" mit 16 Variationen)[3]) sind nach dem Modus der Kirchensonate, die übrigen dagegen nach dem der früheren Kammersonate gestaltet. In der ersten Hälfte dieser Sammlung tritt also Corelli, dem Beispiel Torellis und Ant. Veracinis folgend, nun auch für die Umbildung der Kammersonate nach Maßgabe der Kirchensonate entschieden ein. Dabei legt er aber den Schwerpunkt der Komposition in die Violinstimme. Die bisherige polyphone Bildweise des Sonatensatzes zeigte das Prinzip der möglichsten Gleichberechtigung aller Stimmen, wodurch der Violine eine koordinierte Stellung

1) Syntagma mus. Teil III, Abt. 2, S. 25.

2) Nr. I und Nr. XII dieses Op. 5 sind in D. Alards „Maîtres classiques du Violon" erschienen.

3) Von Ferd. David in freiester Bearbeitung herausgegeben.

zugewiesen war. Die Geige, in eine erste und zweite eingeteilt, erschien nun insofern bevorzugt, als sie führend und leitend auftrat. Die ersten Versuche im Sonatenfache für eine Violine allein mit Baß, denen wir bei Farina und Fontana begegneten, zeigen dasselbe Prinzip: Beide Stimmen halten sich bis zu einem gewissen Grade das Gleichgewicht und konzertieren, sozusagen, miteinander. Auch in Veracinis Kammersonatenwerk (Op. 3) ist noch durchaus dieser Standpunkt festgehalten. Uccellini macht hiervon in seinen Violinsonaten mit einfacher Baßbegleitung eine Ausnahme, und nach ihm, wenn auch nur teilweise, Torelli. Diesen beiden nun schließt sich Corelli an, indem er die Violinpartie in seinem fünften Werk gleichfalls bevorzugt, wodurch der Baß in ein mehr untergeordnetes, begleitendes Verhältnis tritt. Hiermit war die eigentliche Solo-Violinsonate gegeben und zugleich die entschiedene prinzipielle Ausscheidung des spezifischen Violinsatzes (ähnlich wie in Torellis Concerti grossi) innerhalb des Gebietes der Instrumentalkomposition vollzogen.

Corellis Solo-Sonaten behaupten in betreff ihres von tieferem künstlerischem Ernst beseelten Gehaltes und einer stilvolleren Behandlung der Geige unbedingt den Vorrang vor den früheren gleichartigen Produktionen.

Dasselbe gilt auch hinsichtlich des sechsten und letzten Werkes Corellis: „Concerti grossi con due Violini e Violoncello di concertino obligati a due altri Violini, Viola e Basso di concerto grosso ad arbitrio che si potranno radoppiare, Roma, Decembre 1712“. Die Dedikation an den Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz ist vom 3. Dezember 1712 datiert.

Die in dieser Sammlung vereinigten Musikstücke entstanden ohne Zweifel auf Anregung der Torellischen „Concerti grossi“, welche bereits 1709, also drei Jahre vor den gleichnamigen Kompositionen Corellis im Druck erschienen. Es sind acht Kirchen- und vier Kammerkonzerte, deren Gestaltung zur Hauptsache auf der damals üblichen Anordnung beruht. Die vier Kammerkonzerte bestehen demgemäß aus einer Zusammenstellung von Tanzformen und Tonsätzen freier Erfindung. Unterscheiden sich mithin die „Concerti grossi“ hinsichtlich ihrer äußeren Erscheinung nicht von der zwei-

drei- und vierstimmigen „Sonata“ jener Periode, so erhalten sie doch etwas Eigenartiges durch die schon von Torelli bewirkte Einführung von Solo- und Ripienstimmen. Diese Anordnung ist aber bei Corelli wesentlich abweichend von Torellis Behandlungsweise der obligaten und akkompagnierenden Instrumente. Nicht um Solostimmen mit untergeordneter Begleitung, sondern um drei konzertierende Partien, vertreten durch zwei Violinen und ein Violoncell, mit Hinzufügung einer harmonieergänzenden Bratsche, handelt es sich in Corellis Konzerten. Die beiden Ripiengeigen sind nur im Tutti beschäftigt, gehen dann aber fast immer im strengen Unisono mit den Solostimmen. Der Satz ist daher im wesentlichen vierstimmig. Nur in vereinzelten Fällen und vorübergehend sind die Violinen in den Ripienstimmen anders geführt als die entsprechenden Soloinstrumente, wodurch sich denn stellenweise eine sechsstimmige Behandlung ergibt. Der „Continuo“ führt die einfachen Fundamentalbässe aus.

So entfaltet sich ein wechselndes Tonspiel zwischen zwei und drei Solostimmen und dem Ensemble, ohne daß es zu einem absoluten Dominieren der obligaten Instrumente kommt. Dem zur Anwendung gebrachten Stile gemäß erscheint vielmehr alles musikalisch gleichberechtigt. Einfachheit, Schlichtheit und klare, folgerichtige Bestimmtheit ist ein Grundzug dieser Musik. Aber dabei hat sie zugleich etwas vornehm Pathetisches, eine gewisse Größe, die in dem ernst gemessenen Schritt kräftig gesunder Tonfolgen sich ausspricht. Freilich verbindet sich damit nicht selten eine an Monotonie streifende Stabilität des Ausdrucks, die sowohl in der engbegrenzten Modulationsmanier, wie auch in dem oft gleichartigen Metrum des Periodenbaues fühlbar wird. Eine wechselreichere Mannigfaltigkeit in diesen Beziehungen herbeizuführen, war der sich anschließenden Epoche vorbehalten.

Genau betrachtet, ist hier die Basis zu orchestraler Schreibweise gelegt. Corellis mehrstimmiger Instrumentensatz im sogenannten „Concerto grosso“ wurde in der Tat maßgebend für die nächste Folgezeit. Er erinnert bisweilen stark an Händels Orchesterstil. Dieser große Meister trat während seines längeren römischen Aufenthaltes in nahe Beziehung zu Corelli, und es ist unverkennbar, daß er

dessen methodisch normale Behandlung des Streichquartetts in sich aufnahm, um sie, seiner eminenten künstlerischen Begabung entsprechend, in gesteigerter Wirkung für die eigene schöpferische Tätigkeit zu verwerten.

Die Formgebung der Corellischen Kompositionen zeichnet sich durch Bestimmtheit und plastische Klarheit aus. Dies ist jedoch nur im allgemeinen zu nehmen. Die allmähliche Detailausbildung der einzelnen Sonatenteile, insbesondere aber die des ersten Satzes blieb der Folgezeit überlassen und war, wie schon erwähnt wurde, vorzugsweise das Werk der deutschen Tonmeister. Nichtsdestoweniger hat sich auch Corelli ein Verdienst um den Sonatensatz erworben, und zwar durch die klare, übersichtliche Struktur der einzelnen Tonstücke, sowie durch den edlen, vornehmen Ausdruck, namentlich in den Adagios. Auch den Allegrosätzen ist meist gehaltene Würde eigen, die ein Grundzug von Corellis Wesen sein mochte, doch treten sie inhaltlich gegen die langsamen Stücke zurück. Teilweise bestehen sie aus einer rhythmisch belebten Figuration, die, ähnlich wie bei allen seinen Vorgängern, indessen nicht mehr in demselben Grade, etüdenartig ist. Dies gilt jedoch nur von den Tonsätzen freier Erfindung und nicht von den Tänzen, bei denen der Tonsetzer weit mehr sein Augenmerk auf eine angemessene Handhabung der Rhythmik, als auf die wenig dabei in Betracht kommende Figuration zu richten hatte.

Eine besonders hervorstechende Seite der späteren Corellischen Musik beruht in dem Wohllaut der Klangwirkung. Der Meister kannte sein Instrument gründlich; er schrieb, auf die damals mit vereinzelten Ausnahmen ziemlich allgemein üblichen drei ersten Lagen sich beschränkend, aus der Natur desselben heraus, und erhob es durch seine breite, getragene und schön empfundene Kantilene zu einer Repräsentantin des Gesanges. Es ist freilich bei ihm noch nicht die Melodik der späteren Meisterzeit anzutreffen, die in ihrer individuellen und zugleich mannigfaltigen Ausprägung völlig andere Kunstziele verfolgt. Corellis Musik hat einen etwas asketisch spiritualistischen Zug von monotoner Färbung, der mit dem Kirchenton seiner Zeit zusammenhängt und mehr oder weniger auch bei allen anderen damaligen Instrumentalkomponisten durchschimmert.

Corelli war während seines mehr als dreißigjährigen römischen Wirkens in der Lage, beide Seiten seiner Kunst, die kirchliche und weltliche, zu allgemeinster Geltung zu bringen. Seine Leistungen, die sich mit feinem Kunstgeschmack und einer liebenswürdigen, durch Anspruchslosigkeit und Sanftmut ausgezeichneten Persönlichkeit verbanden, hatten ihn bald zum bevorzugten Liebling auserwählter künstlerischer und gesellschaftlicher Kreise gemacht. Er unterhielt ein enges freundschaftliches Verhältnis zu den Malern Cignani und Maratti, mit deren Hilfe er seine leidenschaftliche Vorliebe für Gemälde durch allmähliche Erwerbung einer wertvollen Bildersammlung befriedigte. In der vornehmen Gesellschaft war der kunstsinnige Kardinal Pietro Ottoboni sein Hauptgönner und Freund. In dem Palast desselben, wo er bis zum Tode seine Wohnung hatte, ließ er auch vorzugsweise sein allgemein bewundertes Spiel ertönen, dessen Zartheit und Anmut von den Zeitgenossen ausdrücklich gerühmt wird.

Ottoboni war der einflußreichste und mächtigste Beschützer der Tonkunst im damaligen Rom. Sein Haus, gewissermaßen der musikalische Mittelpunkt der Weltstadt, mußte für den Mangel an tonkünstlerischer Gemeinpflege entschädigen. Crescimbeni, Mitbegründer der arkadischen Akademie, deren Ehrenmitglied bekanntlich auch Goethe während seines römischen Aufenthaltes wurde, berichtet, daß im Palaste des Prälaten jeden Montag eine musikalische Produktion stattfand, wobei Direktion und Solospiel ein für allemal Corelli zufielen. Das Orchester bestand aus den besten Musikern der Stadt und die Vokalpartien wurden von Mitgliedern der sixtinischen Kapelle ausgeführt, deren oberster Chef Ottoboni war. Die bald zu hohem Rufe gelangten Montagsmusiken des Kardinals bildeten natürlich auch einen Hauptanziehungspunkt für fremde Künstler und so konnte es nicht fehlen, daß Händel, der unerreichte Heros des biblischen Oratoriums, eine Zierde dieses Kunsttreibens wurde, nachdem er in Rom heimischer geworden war. Der biedere, urkräftige Deutsche geriet indessen mit Corelli bei einer der Zusammenkünfte in einen Konflikt, dessen mögliche Konsequenzen nur durch des Italieners mild versöhnliches Benehmen vermieden wurden. Händel führte nämlich in einer der Ottobonischen Akademien die Ouvertüre zu seiner Oper

„il Trionfo del Tempo“ auf, und da Corelli die Violinpartie nicht zur Zufriedenheit des Komponisten interpretierte, riß dieser ihm, heftig wie er war, die Violine aus der Hand, um die von ihm intentionierte Vortragsweise durch Vorspielen anzudeuten. Corellis Antwort war: „Ma, caro Sassone, questa Musica è nel stile Francese, di ch'io non m'intendo“. In diesen mild abwehrenden Worten des Meisters offenbart sich auf schöne Weise die Kundgebung einer Bescheidenheit, die den Mann von Würde nur das in Anspruch nehmen läßt, was ihm gebührt. Sie beruht im Grunde auf dem Gefühl, welches Corelli bestimmte, bei anderer Gelegenheit freundlich seine Violine aus der Hand zu legen, als sich während seines Spieles eine Konversation vernehmen ließ, indem er, befragt warum er aufhöre, erklärte „er besorge die Unterhaltung zu stören“. —

Die vornehme Welt wetteiferte um die Ehre, Corelli als ihren Gast zu bewirten, und bei allen wichtigen musikalischen Ereignissen stand er an der Spitze des Orchesters. Unter den durch ihren Rang hervorragenden Persönlichkeiten wurde er insbesondere von der Königin Christine ausgezeichnet, welche nach ihrer Thronentsagung Rom besuchte. Bei den in ihrem Hause veranstalteten Festlichkeiten kam auch ein von dem Veroneser Guidi gedichtetes und von Pasquini komponiertes allegorisches Drama zur Darstellung, bei welchem niemand anders das aus 150 Personen bestehende Orchester dirigieren durfte, als unser Meister. Einen besonders warmen Verehrer hatte Corelli ferner an dem Pfalzgrafen Philipp Wilhelm bei Rhein, der ihm nicht nur den Titel eines Marchese von Ladenburg verlieh, sondern auch die Gedenktafel, deren Inschrift oben mitgeteilt wurde, an seiner Ruhestätte im Pantheon aufrichten ließ.

Corellis Ruhm als Violinist und Tonsetzer drang so schnell in die musikalische Welt, daß er bald Gegenstand allgemeiner Aufmerksamkeit wurde. Begabte Kunstjünger von nah und fern wendeten sich an ihn, um seiner Lehre teilhaftig zu werden, und tätige Musikhändler lieferten dem Publikum verschiedene und wiederholte Auflagen seiner allerorten viel begehrten Werke. Nächst den Originalausgaben erschienen Nachdrucke von den vier ersten Sonatensammlungen in Amsterdam, Paris und London. Die gesuchteste und

populärste seiner Schöpfungen, Opus 5, erlebte sogar kurz hintereinander fünf Ausgaben. Diese Sonatenkollektion wurde überdies von Francesco Geminiani, dem Schüler Corellis, zu Konzerten für Streichinstrumente nach dem Vorbilde der „concerti grossi" (Op. 6) umgearbeitet und zu London veröffentlicht. Der Titel ist: „XII Concerti grossi, con due Violini, viola e violoncello di concertini obligati, e due altri violini e basso di concerto grosso, quali contengono preludi, allemande, correnti, gighe, sarabande, gavotte e follia. Composti della prima e della seconda parte dell' opera 5 di Corelli, da Francesco Geminiani. London. (Ohne Jahreszahl.)

Eine Partiturausgabe der Werke Corellis (mit Ausschluß von Op. 5) erschien in zwei Foliobänden gleichfalls in London unter Redaktion des 1667 in Berlin geborenen Tonsetzers und Musikschriftstellers Johann Christian Pepusch, welcher eine Reihe von Jahren in der englischen Hauptstadt lebte und wirkte.

Die Titel beider Bände lauten:

„The Score of the Four Setts of Sonatas compos'd by Arcangelo Corelli for two Violins & a Bass" und

„The Score of the twelve Concertos, compos'd by Arcangelo Corelli. For two Violins & a Violoncello, with two Violins more a Tenor & Thorough Bass for Ripieno Parts, which may be doubled at pleasure."

Übrigens gab die außerordentlich lebhafte Teilnahme der Musikwelt an Corellis Kompositionen auch zu Falsifikaten Veranlassung. In Amsterdam druckte man 9 Sonaten von Ravenscroft[1]), welche ursprünglich zu Rom (1695) veröffentlicht waren, unter Corellis Namen nach. Ebenso ist ein Heft, „Sonate a tre", welches als ein „opera posthuma" Corellis in Amsterdam erschien, apokryphischer Natur.

Machten sich einerseits die Verleger viel mit Corellis Musik

1) Ein Zeitgenosse Corellis, der als ausgezeichneter Virtuose auf dem Hornpipe (Hornpfeife) galt, aber auch Geiger war, und als solcher an dem Theater von Goodmansfield wirkte und sich namentlich durch den Vortrag der Corellischen Kompositionen auszeichnete.

zu schaffen, so ergingen andererseits an ihn selbst schmeichelhafte und dringende Anerbietungen von auswärts her. Namentlich ließ ihm der König von Neapel Engagementsanträge machen, die er jedoch entschieden ablehnte. Die glückliche Stellung, welche er in Rom einnahm, die ihm von allen Seiten entgegengebrachten Huldigungen, endlich die engen, mit ausgezeichneten Männern geschlossenen Freundschaftsbündnisse, — alles dies macht es erklärlich, wenn er den glänzendsten Lockungen widerstand. Zudem scheint es, als ob Corelli seinem ruhigen, beständigen Charakter gemäß kein Freund wechselnder Existenz war. Man weiß mit Bestimmtheit nur von einer größeren Reise, die er nach Beendigung seiner Studien und unmittelbar vor der Niederlassung in Rom unternahm. Sie führte ihn für einige Zeit nach Deutschland in die Dienste des bayrischen Hofes.[1])

Wie wenig Corelli auch daran dachte, Rom mit Neapel zu vertauschen, so konnte er schließlich doch nicht umhin, wenigstens einen Besuch in letzterer Stadt zu machen, da der König den dringenden Wunsch hatte, ihn zu hören. Er machte sich auf die Reise, welche indessen für ihn verhängnisvoll wurde, da die Erlebnisse derselben seinen Lebensabend trübten. Hatte er eine Ahnung davon, als er sich weigerte, nach Neapel zu gehen, oder glaubte er die Rivalität der dortigen Violinspieler scheuen zu müssen? Neapel war unbeschadet des Ranges, welchen Venedig und Bologna behaupteten, zu jener Zeit die musikalisch bedeutendste Stadt Italiens. Sie besaß nicht nur eine fruchtbare Musikschule, aus der eine Reihe berühmter Tonmeister hervorging, sondern vor allem in Alessandro Scarlatti einen bahnbrechenden Genius. Überdies florierte dort die Gesangskunst. Daneben war die Instrumentalmusik in angemessener Weise vertreten, wie wir aus Burneys Berichten ersehen, obwohl Neapel gerade im Violinspiel

---

1) Chrysander berichtet im 2. Bande seiner Händelbiographie (S. 387), daß Corelli auf seinen Kunstreisen (?) in Deutschland während der Jahre 1680—1685 sich längere Zeit in Hannover bei seinem Freunde, dem Konzertmeister Farinelli, aufgehalten habe. Dieser Besuch gehört nicht in das Bereich der Unmöglichkeit. Doch ist es zweifelhaft, ob Corelli sich wirklich so lange in Deutschland aufhielt, wie hier angegeben ist, da anderen Mitteilungen zufolge der Meister schon gegen Ende 1681 nach Italien zurückkehrte.

zu keiner Zeit außerordentliche Erscheinungen hervorbrachte. Corelli mochte über diese Verhältnisse orientiert sein, denn seine Maßnahmen für den Neapeler Besuch zeigen deutlich, daß er sich nicht dem Zufall preisgeben wollte. Er erwählte, um sich in jedem Falle eines guten Akkompagnements zu versichern, zwei erprobte Violinisten und einen Violoncellisten zu seinen Reisegefährten, ohne jedoch dadurch die künstlerischen Demütigungen abwenden zu können, welche seiner harrten. Nach erfolgter Ankunft in Neapel wurden seine Kompositionen aufgeführt; das Orchester bewährte sich so vortrefflich, daß Corelli, davon überrascht, seinen Leuten zurief: „Si suona à Napoli!“ So gut aber das erste Debüt von statten ging, so wenig erfolgreich war das zweite für Corelli. Er spielte bei Hofe eine seiner Sonaten aus Opus 5. Der König, vielleicht schlecht gelaunt, vielleicht auch mit übertriebenen Vorstellungen von Corellis Kunst erfüllt, fand sich veranlaßt, mitten im Spiel des Meisters das Gemach zu verlassen, — eine Art fürstlicher Courtoisie, die ganz im Einklang mit der rücksichtslosen, den ehemaligen Neapler Hof auszeichnenden Willkürherrschaft steht. Noch schlimmer fast erging es Corelli aber, als er veranlaßt wurde, in einer Operette Scarlattis mitzuspielen. Ausschließlich an die Technik seiner eigenen Kompositionen gewöhnt, geriet er bei einer bis in die fünfte Lage hinaufsteigenden Passage ins Stocken, was sofort von den Mitspielern bemerkt wurde. Corelli, dem, wie wir bei der Begegnung mit Händel sahen, in seinem heimischen Berufskreise jene kaltblütige, über so manche Verlegenheit des Lebens hinweghelfende Ruhe keineswegs fehlte, geriet auf fremdem künstlerischen Terrain in Verwirrung. Er vermochte sie nicht mehr zu bewältigen und spielte das folgende Stück, die Vorzeichnung übersehend, aus Cdur statt Cmoll. Scarlatti ließ ein „Ricomminciamo!“ erschallen. Allein es half nichts, und der römische Gast mußte sich eine Berichtigung gefallen lassen. Jetzt war das Maß der Beschämung voll; Corelli wußte nichts Besseres zu tun, als sofort in aller Stille abzureisen. Doch die Seele des Meisters vermochte sich nicht wieder von den erlebten Eindrücken zu befreien. Alles deutet darauf hin, daß ihm ferner das nötige Selbstvertrauen fehlte. Er wähnte sich gegen andere Künstler zurückgesetzt, und insbesondere ein Violinspieler

Namens Valentini aus Florenz, der trotz geringerer Leistungen die Aufmerksamkeit der römischen Musikkreise erregte, steigerte seine Verstimmung. Corelli verfiel in eine förmliche Melancholie, die den Rest seines Lebens verkürzte, denn er starb bald darauf am 12. Jan. 1713.

Corelli wurde im Februar 1653 zu Fusignano bei Imola in der Romagna geboren. Die Elemente der Musik lernte er von dem päpstlichen Kapellmeister Matteo Simonelli, an dessen Stelle später, da die Violine vorzugsweise sein Interesse erweckte, Bassani trat. Sein Leben war durch Mäßigkeit in jeder Beziehung ausgezeichnet. Händel pflegte ihn mit folgenden Worten zu schildern: „Gemälde, die er umsonst sehen konnte, und Sparsamkeit waren seine Lieblingsneigungen; seine Garderobe war ausgesucht dürftig, für gewöhnlich trug er sich schwarz und hing einen blauen Mantel darüber, dabei lief er immer zu Fuße und machte närrische Weigerungen, wenn wir ihn bereden wollten, auch einen Wagen zu nehmen". Seine Gemäldesammlung sowie sein bedeutendes Vermögen — es wird auf 50,000 Taler angegeben, — vermachte er seinem Freunde, dem Kardinal Ottoboni, der das Geld indessen an die Verwandten des Künstlers verteilen ließ. Das höchste und köstlichste Besitztum aber, dessen er sich erfreute, die von ihm zu höherer Bedeutung erhobene Kunst des Violinspiels, vererbte er auf seine Schüler, von denen die namhaftesten Geminiani, Locatelli, Somis, Baptiste, Castrucci, Carbonelli und Mossi sind.

Der älteste von diesen, Giovanni Battista Somis[1], geb. 1676 im Piemontesischen, faßte schon in jungen Jahren den Entschluß, Rom zu besuchen, um sich unter Corellis Anleitung dem Studium der Violine zu widmen. Sein reges Kunstinteresse führte ihn aber auch nach Venedig zu Antonio Vivaldi, der dort als Direktor des Konservatoriums „della Pietà" eine wichtige musikalische Stellung bekleidete. Er nahm die Einflüsse beider Meister in sich auf und suchte aus deren Vereinigung eine besondere Richtung zu entwickeln,

---

1) Fétis gibt ihm, jedenfalls aus Versehen, den Vornamen Lorenzo. Die obigen Angaben sind Reglis „Storia del Violino", Torino 1863, entnommen. Lorenzo soll ein Bruder von ihm gewesen sein, der ebenfalls Violinist war.

welche für die von ihm begründete piemontesische Schule entscheidend wurde. In der Errichtung derselben ist Somis' Hauptverdienst zu suchen, denn sie wurde, wie die weitere Darstellung ergeben wird, von großer Wichtigkeit für die violinspielende Welt. Seine eigenen Schüler waren u. a. Giardini, Leclair, insbesondere aber Pugnani.

Nachdem Somis sich zu Turin niedergelassen, übertrug man ihm die Funktion des Soloviolinisten und Orchesterdirektors an der Hofkapelle, deren Leistungsfähigkeit er durch sein intelligentes Wirken wesentlich hob. Als Tonsetzer war Somis unbedeutend. Seine Violinsonaten sind von dürftiger Beschaffenheit und ohne allen Kunstgehalt. Er starb am 14. August 1763. Über sein Violinspiel findet sich in Baillots Violinschule folgendes Zitat von Hubert le Blanc: „Somis, Pugnanis Lehrer, trat in die Schranken; er vereinte Majestät mit dem schönsten Bogenstriche in Europa (!), überschritt die Grenze, wo man leicht scheitert, überstieg die Klippe, woran man strandet, mit einem Wort, er gelangte zu dem schönsten Ziele des Violinspielers, zur Haltung einer ganzen Note. Ein einziger Bogenstrich währte ...... daß einem der Atem ausbleibt, wenn man nur daran denkt."

Als namhaftester Repräsentant der Corellischen Schule darf Francesco Geminiani gelten. Geb. 1680 zu Lucca, wurde er zunächst Schüler eines gewissen Carlo Ambrogio Lunati, genannt il Gobbo, in Mailand. Sodann begab er sich nach Rom in die Lehre Corellis. Nach Burney hätte auch Alessandro Scarlatti tätigen Anteil an seinen musikalischen Studien genommen. Geminiani brachte es als Violinspieler und Komponist für sein Instrument zu einer ungewöhnlichen Leistungsfähigkeit. Trotzdem scheint er als Musiker gewissen unerläßlichen Anforderungen nicht entsprochen zu haben. Wenigstens stimmen alle Berichterstatter darin überein, daß er nicht imstande gewesen sei, ein Orchester anzuführen, da seine unruhige maßlose Spielweise sich allzusehr in den Gegensätzen des Eilens und Retardierens, also in der Anwendung des „Tempo rubato" gefallen habe. So mußte er in Neapel, wo ihm das Amt des Konzertmeisters übertragen worden, diese Funktion schließlich mit derjenigen eines Bratschisten vertauschen, weil er, anstatt dem Orchester eine sichere

Stütze zu sein, dasselbe vielmehr durch seine Tempowillkür in Verwirrung brachte. Auch in London, wohin sich Geminiani 1714 wandte, um dort eine dauernde Existenz zu begründen, vermochte er sich nicht als Orchesterdirigent geltend zu machen. Er war hier hauptsächlich als Violinlehrer, Tonsetzer und musikalisch theoretischer Schriftsteller tätig.

Geminianis gesamtes Leben und Wirken läßt eine eigentümliche Mischung unvermittelter Gegensätze erkennen. Er war als Solospieler in London hochgeschätzt, und doch machte er von dieser Eigenschaft verhältnismäßig wenig Gebrauch; sein Musikertum erwies sich lückenhaft, und wiederum war er Künstler genug, um an sein Auftreten bei Hofe die Bedingung zu knüpfen, daß er nur spielen werde, wenn Händel ihm akkompagniere, da es außer diesem in London niemand vermöge. Er gerät in materielle Bedrängnis, die ihn überhaupt vielfach im Leben verfolgte und einmal sogar ins Gefängnis führte, und als sein Schüler und Gönner Graf Essex sichs angelegen sein läßt, ihm eine einträgliche Kapellmeisterstelle in Irland zu verschaffen, lehnt Geminiani das Anerbieten unter dem Vorwande ab, daß er katholisch sei, und doch unmöglich seine Religion gegen die protestantische vertauschen könne. Indessen wird (bei Gerber) hinzugefügt, daß der eigentliche Grund wohl das Gefühl der Unfähigkeit für einen derartigen Wirkungskreis gewesen sei. Manches in Geminianis Leben deutet auf ein sorgloses Sichgehenlassen hin. Wie ohne Plan und Folge tut er bald dieses bald jenes. Er gibt Unterricht, komponiert, verfaßt theoretische Schriften, spielt gelegentlich öffentlich, geht aber vorzugsweise seiner Liebhaberei für Gemälde nach, mit denen er einen verlustbringenden Handel treibt. Und so fließt sein langes Leben hin, ohne daß er es zu einer erträglichen Existenz bringt. Er beschloß sie zu Dublin am 17. oder 24. September 1762, als er sich besuchsweise bei seinem Schüler M. Dubourg aufhielt. Offenbar verstand Geminiani nicht die Gunst des Augenblicks zu nutzen. Bei seiner Ankunft in London mußte er um so größeres Aufsehen durch sein Spiel und seine Kompositionen erregen, als man dort nicht im mindesten verwöhnt war, denn das Violinspiel lag zu Anfang des 18. Jahrhunderts daselbst noch sehr im argen. Sehr bald wurde dies

freilich anders. London schwang sich schnell zum Eldorado fremder Gesangs- und Instrumentalvirtuosen empor, die scharenweise in der britischen Residenz erschienen, um ihre Kunst gleich einer seltenen Ware mit Gold aufwiegen zu lassen, und so hatte Geminiani in der Folge mit manchen seiner Genossen unter dem Druck einer bedeutenden Konkurrenz zu leiden.

Geminiani hat eine nicht unbeträchtliche Anzahl von Violinkompositionen, sowohl Sonaten als Konzerte geschrieben.[1]) Es offenbart sich in ihnen ein solides Wesen, zugleich aber auch ein Mangel an völlig durchgebildetem Geschmack und Schönheitsgefühl, der sich ganz besonders in einer unsichern Behandlung der melodischen und rhythmischen Verhältnisse fühlbar macht. Diese Schwäche der Geminianischen Geistesprodukte hat schon Burney richtig erkannt und angedeutet. Wenn aber der englische Kunstrichter von „verwegenen, wilden Ergießungen" dieses Komponisten berichtet, so fühlt man sich zum Widerspruche aufgefordert. W.r möchten seine Musik eher unfertig, unregelmäßig und eckig nennen, als verwegen und wild. Wahrscheinlich hat Burney die Eigenschaften seines Spiels unwillkürlich mit auf seine Kompositionen übertragen.

Geminianis Arbeiten entbehren einer schönen Sinnlichkeit. Es fehlt ihnen an Prägnanz, Gedankenkraft, Unmittelbarkeit des Ausdrucks sowie an natürlichem melodischen und modulatorischen Fluß. Und die in seiner Musik etwa durchbrechenden sympathischen Momente erscheinen viel mehr als ein Ergebnis angeeigneter als ursprünglicher Ausdrucksweise. Steht somit seine produktive Tätigkeit dem Gehalt nach gegen die seines Lehrers Corelli entschieden zurück, so zeigt sie doch den Fortschritt wesentlich gesteigerter Violintechnik. Daß diese ihn im hohen Grade nicht nur praktisch, sondern auch theoretisch beschäftigte, beweist seine Violinschule. Unter den Italienern war Geminiani der erste, welcher ein solches violinpädagogisches Werk

1) Die vollständigen Verzeichnisse der Werke Geminianis, sowie aller weiterhin noch vorkommenden Violinkomponisten sind in Fétis „Biographie universelle des musiciens" zu finden. Vergl. in betreff derselben auch die neueren deutschen Musiklexika, sowie Eitners Quellen-Lexikon.

verfaßte.[1]) Es erschien 1740 in englischer Sprache unter dem Titel: „The art of playing the violin, containing rules necessary to attain perfection on that instrument etc.“; London. Diese Violinschule erlebte kurz nacheinander wiederholte Auflagen in England und Frankreich; auch eine deutsche Übersetzung wurde 1785 zu Wien veranstaltet, obwohl Leopold Mozarts treffliche Violinschule inzwischen (1756) zum Vorschein gekommen war, — ein Beweis mehr, daß sie ihrer Zeit als ein geschätztes und gesuchtes Lehrbuch galt.

Der Inhalt des Werkes handelt in 23 Paragraphen von den Elementen des Violinspiels, nämlich von der Haltung der Geige und des Bogens, von der Fingersetzung, von den Tonleitern in verschiedenen Lagen, Trillern, Verzierungen, Arpeggios, Doppelgriffen usw. usw. Man sieht, es ist eine Darstellung des folgerichtigen, aus dem Wesen der Sache abgeleiteten Lehrganges. Die Behandlung des Stoffes bleibt freilich auf das Wesentlichste beschränkt. Jedoch die Fundamentallehren, welche Geminiani gibt, gelten heute noch wie damals. So war denn Corellis fruchtbringende Lehre in ihren Grundzügen durch das geschriebene Wort der Mit- und Nachwelt verkündet.

---

1) Man hat gewisse theoretische Werke des 16. Jahrhunderts als Violinschulen bezeichnet. So z. B. Hans Gerles „Musica teutsch, auf die grossen vnd kleinen geygen“ (1532). Dieses Lehrbuch ist aber, wie die andern gleichartigen Erzeugnisse jener Zeit, keineswegs eine Violin-, sondern eine „Geigen“-, d. h. eine Viola- oder Gamben-Schule. Als älteste, im Druck erschienene Violinschule dürfte die, mit einer Violaschule zusammen von dem berühmten engl. Gambenspieler Christopher Simpson 1660 herausgegebene zu bezeichnen sein. Der Titel lautet: „A brief Introduction to the skill of Musick. In twoo Books. The first contains the Grounds and Rules of Musick. The second, Instructions for the Viol and also for the Treble-Violin. The third adition enlarged. To wich is added a third Book, entitulad, the Art of Descant or composing Musick in Parts, by D. Thom. Campion. With annotations thereon by Mr. Ch. Simpson. London, printed by Will. Godbid for John Playford, at his shap in the Inner Temple, 1660.“ Mit Beziehung auf die Violine enthält das Werk folgende Abschnitte: „Instructions for the Treble-Violin“ und „Several lessons for the Violin, both by Notes and Letters“.

Sonderbar sind zum Teil die Bemerkungen, welche Geminiani in dem mit Vorliebe behandelten Abschnitte über die Verzierungen gibt, denn sie beweisen, daß man zu jener Zeit, in realistischem Streben befangen, Wesen und Ausdrucksfähigkeit der Musik teilweise noch in Dingen suchte, die wir lediglich als Ornamente betrachten. So heißt es in der deutschen Übersetzung der Schule: „Der untere Triller geschwind und lang geschlagen, ist fähig eine Fröhlichkeit auszudrücken, kurz und sanft geschlagen, kann er eine zarte Leidenschaft bilden. Der Vorschlag von oben taugt, eine Anmutigkeit, eine Freude oder die Liebe auszudrücken. Der Vorschlag von unten hat die nämlichen Eigenschaften. Der Zwicker ist fähig, verschiedene Leidenschaften auszudrücken, z. B. den Zorn oder die Herzhaftigkeit, wenn er stark und lang ist. Freude und Zufriedenheit, wenn er kürzer und schwächer ist. Die Furcht, den Verdruß oder das Klagen, wenn er sehr schwach ist und die Note verstärket wird, und endlich Lust und Anmutigkeit, wenn er kurz gemacht und die Note zärtlich verstärkt wird, usw." Diese spekulative Richtung, welche ihr Seitenstück in der Schubartschen Charakteristik der Tonarten findet, machte indes bald einer verständigeren Auffassung Platz, und schon in Mozarts Violinschule, die nur sechzehn Jahre später erschien, findet sich keine Spur mehr davon. Überhaupt geht der deutsche Meister nicht nur gründlicher, sondern auch rationeller zu Werke. So eifert er z. B. gegen den damals noch vielfach üblichen[1]) und auch von Geminiani ausdrücklich empfohlenen Brauch, dem Schüler das Griffbrett zur Erleichterung der Intonation einzuteilen und mit Strichen zu versehen, indem er sagt: „Ich kann hier jene närrische Lehrart nicht unberührt lassen, die einige Lehrmeister bey der Unterweisung ihrer Lehrlinge vornehmen: wenn sie nämlich auf den Griff der Violin ihres Schülers die auf kleine Zettelchen hingeschriebene Buchstaben aufpichen, oder wohl gar an der Seite des Griffs den Ort eines jeden Tones mit einem starken Einschnitte oder wenigstens mit einem Ritze bemerken. Hat der Schüler ein gutes musikalisches

---

1) Z. B. in T. Cross, „Nolens volens Violin Tutor" 1695. (Davey, History of English music. 1895.)

Gehör, so darf man sich nicht solcher Ausschweifungen bedienen; fehlet es ihm aber an diesem, so ist er zur Musik untauglich, und er wird besser eine Holzaxt als die Violin zur Hand nehmen." Dagegen gibt Mozart derjenigen Haltung der Violine, bei welcher sich das Kinn rechts vom Saitenhalter befindet, den Vorzug, während Geminiani schon lehrt, daß das Kinn des Spielers auf der linken Backe der Violine ruhen müsse, wie es allein zweckmäßig und richtig ist. Der praktische Teil von Geminianis Violinschule, bestehend in 12 Violinübungen, kann nur einen sehr relativen Wert beanspruchen. Es ist diese Partie, wie in den meisten derartigen Werken, die bei weitem schwächste Seite. Abgesehen davon, daß es zu den Unmöglichkeiten gehört, in so engem Rahmen auch nur annähernd das Übungsmaterial für Ausbildung des Schülers zu konzentrieren, wird gewöhnlich der Fehler einer sprunghaften oder doch zu schnell fortschreitenden Folge gemacht, und diese Übelstände zeigen sich auch in Geminianis Schulexempeln.

Außer seiner Violinschule veröffentlichte der Künstler noch andere theoretische Werke, von denen hier nur „Guida Armonica o Dizionario armonico" (1742) und „The Art of accompagnement" etc. (1755) angeführt seien. Das erstere Werk soll nach Fétis' Versicherung seiner Zeit zur Bereicherung des harmonischen Satzes beigetragen haben, — eine Behauptung, für deren Richtigkeit uns der französische Autor den Beweis schuldig bleibt.

Von Geminianis Schülern nennen wir hier Matthiew Dubourg, geb. 1703 in London. Er war ein natürlicher Sohn des Tanzmeisters Isaac. Seine künstlerische Laufbahn eröffnete er als Knabe bei dem „musikalischen Kohlenmann" John Britton, in dessen Musiksaal er, um gesehen zu werden, auf einem Stuhle stehend, mit Corellis Kompositionen debütierte. Als Geminiani 1714 nach London kam, wurde Dubourg sein Schüler und bildete sich zu einem bedeutenden Violinisten. Vorzugsweise soll er sich im Vortrage des Zarten und Pathetischen ausgezeichnet haben. 1728 wurde er an Stelle Coussers zum Kapellmeister in Dublin, 1735 zum Kammermusikus des Prinzen von Wales und 1752 als Nachfolger Festings zum Direktor der königl. Musik ernannt. Von seinen zahlreichen

Kompositionen wurde nichts gedruckt. Er starb (nach Gerber) in London (nach Pohl in Dublin) am 3. Juli 1767.

Sein Schüler John Clagg soll ihn an Fertigkeit und Gewandtheit übertroffen haben. Derselbe verlor, wie Gerber berichtet, durch übermäßiges Studieren den Verstand, und endigte im Bedlamhospital, welchem er 1742 übergeben wurde.

Ein weiterer Schüler Geminianis ist Michael Christian Festing, der in London geboren wurde und am 24. Juli 1752 starb. Er war königl. Kammermusiker, um 1742 Kapellmeister in Ranelagh Gardens und Mitbegründer der Londoner „Society of Musicians" zur Unterstützung bedürftiger Musiker. Einige Violinwerke, sowie Vokalkompositionen von ihm sind bekannt.

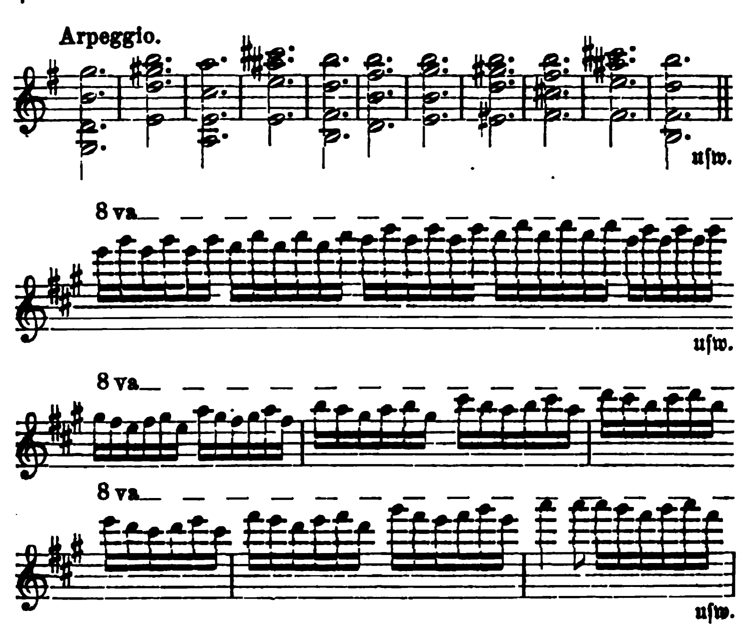
Eine andere Bedeutung als Geminiani gewann für das Violinspiel Pietro Locatelli. Er ist mit Rücksicht auf sein drittes Werk „L'arte del Violino, XII Concerti con XXIV Capricci ad Libitum etc." als Vater des modernen Violinvirtuosentums anzusehen. Diese zweifelhafte Ehre wird ihm selbst im Hinblick darauf nicht streitig zu machen sein, daß er, wie die Violinliteratur des vorigen Jahrhunderts deutlich zeigt, mit dem genannten Opus nur in vereinzelten Fällen und erst verhältnismäßig spät Einfluß gewann. Der Entwickelung des Violinspiels war durch Corelli und die ihm folgenden Meister im ganzen und großen zunächst eine andere Bahn vorgezeichnet, als die von Locatelli hier betretene. Es fehlte im allgemeinen noch an hinreichendem Zündstoff für das blendende und täuschende Brillantfeuerwerk des absoluten Virtuosentums, dem wir später als einer in gewissem Sinne wohl erklärlichen Ausgeburt der Kunst begegnen. Nichtsdestoweniger hat Locatelli die ersten Ingredienzen und Requisite zu demselben geliefert. Unsre Aufmerksamkeit nehmen die 24 Capriccios[1]) vorzugsweise in Anspruch. Es sind etüdenartige Musikstücke, in denen neben verwertbarem Material eine Fülle schwierigster Aufgaben für das Fingerheldentum der

---

1) Acht derselben sind von C. Witting bei Holle in Wolfenbüttel herausgegeben worden, ein „Labyrinth de l'harmonie" von D. Alard in den ‚Maîtres classiques du Violon".

Violine angehäuft ist. Diesen Zweck verfolgt der Verfasser so rücksichtslos, daß er darüber alle höheren künstlerischen Forderungen außer Augen läßt. Schon der formelle Bau der Musikstücke ist lose, mosaikartig; noch weniger entspricht der Inhalt dem Wesen wahrer Kunst. Gewisse Passagen wechseln in monotoner, unvermittelter Folge miteinander ab. Dabei sucht der Komponist die äußersten Grenzen des Instrumentes auf; ja, er überschreitet diese Grenzen, und nicht befriedigt davon, ergeht er sich in den halsbrechendsten Kombinationen des mehrstimmigen Spiels, völlig unbekümmert darum, ob das, was er ersonnen, sich durch eine künstlerische Idee, oder doch wenigstens durch eine gute, violingemäße Klangwirkung rechtfertigt.

Es soll nicht bezweifelt werden, daß die Förderung der Technik durch Stellung ungewöhnlicher Aufgaben bedingt ist; aber keinesfalls darf darunter die Natur des betreffenden Organs bis zur Unkenntlichkeit leiden, wie bei Locatelli. Beispielsweise nur ein paar Proben:



Vorstehendes gehört ohne Frage in den Bereich der Charlatanerie. Die Interpretin des Instrumentalgesanges wird hier zu einer Quälmaschine für Fingerdressur, Handverrenkungen und Gehörsnerven herabgewürdigt und der Grundcharakter der Violine ist damit vernichtet. Die beiden letzteren Beispiele darf man sonder Scheu als Ausbrüche einer narrenhaften Phantasie bezeichnen. Man wird bei denselben eher an alles andere als an Musik erinnert.

Konnte Locatelli sich sobald von der klassischen Lehre Corellis emanzipieren, so darf man sich wahrlich nicht über die Ausschreitungen wundern, denen weiterhin andere Violinisten anheimfielen. Merkwürdig bleibt es immerhin, daß fast gleichzeitig mit der ersten bedeutsamen Entwickelung des Solo-Violinspiels auch die ersten Grundlinien der Schattenseite dieser Kunst gezogen werden; merkwürdiger aber noch, daß dies ein Mann unternahm, der in der Mehrzahl seiner Kompositionen, soweit sie zu unserer Kenntnis gelangt sind, durchschnittlich nicht nur als ein ruhiger, besonnener Kunstbürger, sondern in einzelnen Werken sogar als wohlempfindender, achtbarer Musiker erscheint. Er erinnert in diesen Fällen freilich an Corellis Manier, dessen plastische Klarheit er indessen ebensowenig erreicht wie Geminiani. Einen tatsächlichen geistigen Fortschritt gegen das Vorbild bewirken mithin beide Künstler nicht; nur in technischer und formeller Hinsicht gehen sie weiter. In diesen Beziehungen ist ihnen jedoch um so weniger schlechthin einflußreiche Bedeutung zuzugestehen, als gleichzeitig die Leistungen anderer italienischer Meister im Gebiete der Violinkomposition auftauchen, denen das unbedingte Verdienst des Fortschrittes mit Beziehung auf Corellis Vorgang zuerkannt werden muß.

Locatelli war im Hinblick auf die technische Handhabung der Violine sicher eine ungewöhnliche Erscheinung. Allein es mangelt denjenigen seiner Arbeiten, durch die er sich von den Zeitgenossen unterscheidet, maß- und geschmackvolle Behandlung. Schon Burney bemerkt sehr richtig, daß seine Kompositionen mehr Erstaunen erregen als Genuß erwecken. Wenn Fétis in seiner Biographie universelle gegen dies Urteil auftritt, indem er sagt, der genannte Kunsthistoriker habe es nicht verstanden, das Verdienst des fraglichen Violinisten zu

würdigen, so beweist dies nur, daß er, wie öfter, so auch in diesem Falle, einseitig Partei nimmt für eine Richtung, welche unnachsichtig bekämpft werden muß, sobald die Prinzipien der echten, wahren Kunst bedroht oder gar verletzt werden. Fétis ist überhaupt ein warmer Verehrer Locatellis. Er erklärt ausdrücklich, daß die Sonaten und Konzerte desselben voll graziöser Ideen sind, und sich durch elegante Faktur hervortun, und über das zehnte Werk des Komponisten „Contrasto armonico“, welches „Concerti à quattro“ enthält, fügt er hinzu, es gelte für die schönste Arbeit Locatellis und zeichne sich durch Gefühl und gute Harmonie aus. Ob er hier recht behält, könnte nur die Bekanntschaft mit der betreffenden Musik selbst ergeben.

Über Locatellis äußere Lebensumstände ist nur wenig bekannt. Zu Bergamo 1693 geboren, wurde er frühzeitig von seinen Eltern nach Rom geschickt, um dort Corellis Unterricht zu empfangen. Nach mehreren Reisen ließ er sich in Amsterdam nieder. Hier machte er sich durch Einrichtung stehender, von ihm geleiteter Konzerte verdient, mit denen er den Grund zu einem regelmäßigen öffentlichen Musikleben der altberühmten Handelsstadt legte. Die Kunstfreunde Amsterdams ließen es dagegen nicht an Beweisen aufrichtigster Wertschätzung fehlen und legten beim Ableben des Künstlers, wie es beim Verluste teurer Personen geschieht, Trauerzeichen an. Locatelli starb 1764.

Pietro (nach Pohls Angabe Prospero) Castrucci, geb. 1689 zu Rom, trat 1715 als trefflicher Violinist in die Dienste des Grafen Burlington, der ihn nach London zog. Hier übernahm er die Direktion des italienischen Opernorchesters, und tat sich besonders als Solospieler in Händels Opern hervor, in denen ihn Quantz 1727 hörte. Angeblich soll Castrucci das Modell zu Hogarths „enraged Musician“ abgegeben haben. Doch ist die Sache einigermaßen zweifelhaft. Riepenhausen, der Herausgeber von Lichtenbergs Erklärungen zu Hogarths Kompositionen, sagt über die betreffende Darstellung: „In keinem Hogarthschen Blatte haben die Erklärer so viele Schwierigkeiten gefunden, oder vielmehr finden wollen, als in dem vor uns liegenden, indem sie sich weder über die Hauptfigur noch über die

Beiwerke vereinigen können. Die erste Schwierigkeit, welche die Erklärer beschäftigt, ist der Name des entrüsteten Violinspielers. Roquet hält ihn für einen Italiener, den das Geräusch von London in Wut bringt; Nichols für den berühmten Castrucci, Ireland aber, dem Lichtenberg folgte, für John Festin (einen damals in London lebenden Flöten- und Oboenspieler). Das Ganze ist, wie bereits Lichtenberg vermutete, gegen die Italienische Oper und wahrscheinlich gegen Castrucci gerichtet." Castrucci hatte das Unglück, später wahnsinnig zu werden, und man behauptet, daß sein maßloser Kunstenthusiasmus die Ursache davon gewesen sei. Er unterlag seinen Leiden 1769. Castrucci veröffentlichte zu London zwei Sonatenwerke und 12 Violinkonzerte. Die von ihm in Cartiers „L'art de Violon" mitgeteilte Violinfuge verrät keine hervorragende Begabung für die Komposition.

Carbonelli (Stefano), dessen Geburtsjahr unbekannt ist, folgte 1719, nachdem er schon längere Zeit in Rom gewirkt, einer Einladung des Herzogs von Rutland nach London, der ihn in sein Haus aufnahm. Aus Dankbarkeit komponierte Carbonelli 12 Violinsolos, die er seinem Gönner widmete. 1720 wurde er Vorspieler bei der neu gegründeten Londoner Musikakademie. Fünf Jahre später gab er diese Stellung aber auf, um als Orchesterführer beim Drury-Lane-Theater einzutreten. Doch auch hier hielt er nicht lange aus; er schied aus seinem Wirkungskreise aus, um sich an Händels Oratorienaufführungen zu beteiligen.

Carbonelli scheint ein unbeständiger Charakter gewesen zu sein. In späteren Jahren gab er die Musik gänzlich auf und widmete sich dem Weinhandel, wobei er es bis zum königl. Hoflieferanten brachte. Als solcher starb er hochbetagt im Jahre 1772 zu London.

Von Giovanni Mossi ist weiter nichts bekannt, als daß er nach vollendeter Lehrzeit bei Corelli sich in den römischen Musikkreisen durch sein Violinspiel rühmlich hervortat, und daß er fünf verschiedene Werke, teils Sonaten, teils Konzerte für die Geige veröffentlichte.

Unter den namhaften Vertretern der Corellischen Schule ist auch

ein Franzose, Baptiste Anet, in betreff dessen wir auf den Abschnitt über das französische Violinspiel verweisen.

Hiermit schließt die Reihe von Corellis Schülern. Es sind an dieser Stelle nun noch einige Violinspieler einzureihen, von denen zwei in nähere Beziehung zu Corelli gebracht werden, obwohl es zweifelhaft ist, ob sie unmittelbare Schüler dieses Meisters waren. Die beiden letzten heißen: Carlo Tessarini, „Professore di Violino“ und „Compositore di musica“, wie er sich auf seinem Bildnis nennt, und Nicolo Cosimi.

Tessarini, geb. 1690 zu Rimini, war erster Violinist an der Metropolitankirche zu Urbino und genoß als solcher seit dem Jahre 1724 eines bedeutenden Rufes in Italien. Es existieren von ihm mehrere Violinkompositionen. Die Angabe Burneys, daß er im zweiundsiebzigjährigen Alter nach Amsterdam gekommen sei, und dort Werke in einer modernen, von seinen früheren Arbeiten völlig abweichenden Manier zur Aufführung gebracht habe, weist Fétis mit dem Bemerken zurück, daß es sich hierbei um nichts anderes handele, als um eine, damals in Amsterdam erfolgte Veröffentlichung zweier Werke, von denen das eine die französische Ausgabe einer Violinschule: „Grammatica di musica, divisa in due parti per imparare in poco tempo a suonar il Violino etc.“ gewesen sei. Der Titel der französischen Ausgabe des Werkes lautet: „Nouvelle Méthode pour apprendre par théorie dans un mois de tems, à jouer du Violon, divisée en trois classes; avec des leçons à deux violons par gradation, Amsterdam 1762“[1]).

---

1) In meinem Besitze befindet sich die französische Ausgabe dieser Violinschule, auf deren Titel aber nicht Amsterdam, sondern Paris als Verlagsort, doch ohne Jahreszahl, angegeben ist. — In einem von Liepmannssohn 1870 zu Paris veröffentlichten antiquarischen Katalog ist ein handschriftliches Exemplar (angeblich „manuscript autographe“) der Tessarinischen Violinschule unter folgendem Titel aufgeführt: „Grammatica di musica insegna il modo facil e brieve per bene imparare di sonare il violino. opera prima. Roma 1741“. Bestätigt sich die Angabe, daß es sich hier um ein Manuskript Tessarinis handelt, so würde dadurch konstatiert sein, daß diese Violinschule schon 21 Jahre vor Veröffentlichung der französischen Ausgabe und 1 Jahr nach dem Erscheinen von Geminianis Violinschule verfaßt worden ist.

Beiwerke vereinigen können. Die erste Schwierigkeit, welche die Erklärer beschäftigt, ist der Name des entrüsteten Violinspielers. Roquet hält ihn für einen Italiener, den das Geräusch von London in Wut bringt; Nichols für den berühmten Castrucci, Ireland aber, dem Lichtenberg folgte, für John Festin (einen damals in London lebenden Flöten- und Oboenspieler). Das Ganze ist, wie bereits Lichtenberg vermutete, gegen die Italienische Oper und wahrscheinlich gegen Castrucci gerichtet." Castrucci hatte das Unglück, später wahnsinnig zu werden, und man behauptet, daß sein maßloser Kunstenthusiasmus die Ursache davon gewesen sei. Er unterlag seinen Leiden 1769. Castrucci veröffentlichte zu London zwei Sonatenwerke und 12 Violinkonzerte. Die von ihm in Cartiers „L'art de Violon" mitgeteilte Violinfuge verrät keine hervorragende Begabung für die Komposition.

Carbonelli (Stefano), dessen Geburtsjahr unbekannt ist, folgte 1719, nachdem er schon längere Zeit in Rom gewirkt, einer Einladung des Herzogs von Rutland nach London, der ihn in sein Haus aufnahm. Aus Dankbarkeit komponierte Carbonelli 12 Violinsolos, die er seinem Gönner widmete. 1720 wurde er Vorspieler bei der neu gegründeten Londoner Musikakademie. Fünf Jahre später gab er diese Stellung aber auf, um als Orchesterführer beim Drury-Lane-Theater einzutreten. Doch auch hier hielt er nicht lange aus; er schied aus seinem Wirkungskreise aus, um sich an Händels Oratorienaufführungen zu beteiligen.

Carbonelli scheint ein unbeständiger Charakter gewesen zu sein. In späteren Jahren gab er die Musik gänzlich auf und widmete sich dem Weinhandel, wobei er es bis zum königl. Hoflieferanten brachte. Als solcher starb er hochbetagt im Jahre 1772 zu London.

Von Giovanni Mossi ist weiter nichts bekannt, als daß er nach vollendeter Lehrzeit bei Corelli sich in den römischen Musikkreisen durch sein Violinspiel rühmlich hervortat, und daß er fünf verschiedene Werke, teils Sonaten, teils Konzerte für die Geige veröffentlichte.

Unter den namhaften Vertretern der Corellischen Schule ist auch

ein Franzose, Baptiste Anet, in betreff dessen wir auf den Abschnitt über das französische Violinspiel verweisen.

Hiermit schließt die Reihe von Corellis Schülern. Es sind an dieser Stelle nun noch einige Violinspieler einzureihen, von denen zwei in nähere Beziehung zu Corelli gebracht werden, obwohl es zweifelhaft ist, ob sie unmittelbare Schüler dieses Meisters waren. Die beiden letzten heißen: Carlo Tessarini, „Professore di Violino“ und „Compositore di musica“, wie er sich auf seinem Bildnis nennt, und Nicolo Cosimi.

Tessarini, geb. 1690 zu Rimini, war erster Violinist an der Metropolitankirche zu Urbino und genoß als solcher seit dem Jahre 1724 eines bedeutenden Rufes in Italien. Es existieren von ihm mehrere Violinkompositionen. Die Angabe Burneys, daß er im zweiundsiebzigjährigen Alter nach Amsterdam gekommen sei, und dort Werke in einer modernen, von seinen früheren Arbeiten völlig abweichenden Manier zur Aufführung gebracht habe, weist Fétis mit dem Bemerken zurück, daß es sich hierbei um nichts anderes handele, als um eine, damals in Amsterdam erfolgte Veröffentlichung zweier Werke, von denen das eine die französische Ausgabe einer Violinschule: „Grammatica di musica, divisa in due parti per imparare in poco tempo a suonar il Violino etc.“ gewesen sei. Der Titel der französischen Ausgabe des Werkes lautet: „Nouvelle Méthode pour apprendre par théorie dans un mois de tems, à jouer du Violon, divisée en trois classes; avec des leçons à deux violons par gradation, Amsterdam 1762“[1].

---

1) In meinem Besitze befindet sich die französische Ausgabe dieser Violinschule, auf deren Titel aber nicht Amsterdam, sondern Paris als Verlagsort, doch ohne Jahreszahl, angegeben ist. — In einem von Liepmannssohn 1870 zu Paris veröffentlichten antiquarischen Katalog ist ein handschriftliches Exemplar (angeblich „manuscript autographe“) der Tessarinischen Violinschule unter folgendem Titel aufgeführt: „Grammatica di musica insegna il modo facil e brieve per bene imparare di sonare il violino. opera prima. Roma 1741“. Bestätigt sich die Angabe, daß es sich hier um ein Manuskript Tessarinis handelt, so würde dadurch konstatiert sein, daß diese Violinschule schon 21 Jahre vor Veröffentlichung der französischen Ausgabe und 1 Jahr nach dem Erscheinen von Geminianis Violinschule verfaßt worden ist.

Aus dieser Ankündigung geht hervor, daß die in unserer Zeit nicht selten vorkommende Charlatanerie, Sprachen und Künste in kürzester Zeit lehren zu wollen, keineswegs eine Erfindung neuesten Datums ist. Jedenfalls war es Tessarini hierbei nur um eine in die Augen fallende Reklame zu Gunsten seiner Violinschule zu tun; denn daß er wirklich geglaubt haben sollte, man könne in einem Monat Violine spielen lernen, ist schlechterdings nicht anzunehmen, weil man ihn sonst der Schwachsinnigkeit zeihen müßte, wozu kein Grund vorhanden ist.

Tessarinis Violinschule besteht aus einer dürftigen Behandlung der für die Technik erforderlichen Elementargegenstände. Der Autor begnügt sich damit, seinen Stoff, mit Einschluß einiger für die erste, zweite, dritte und siebente Lage berechneter Übungsstücke, alles in allem auf 10 Seiten zu absolvieren. Was er gibt, ist weniger, als die der Entstehung nach ältere Violinschule Geminianis darbietet, weshalb keine Veranlassung vorliegt, näher darauf einzugehen. Nur sei noch bemerkt, daß Tessarini seine Violinschule in drei Abschnitte eingeteilt hat, zu denen je 12 „Leçons de gradation“ gehören, die aber als selbständige Werke, und also unabhängig von der Violinschule im Druck erschienen.

In seinen Kompositionen lehnt Tessarini sich entschieden an Corelli an, ohne sich irgendwie auszuzeichnen. Seine Violinsätze haben mehrenteils etwas Etüdenartiges und die dazu gehörenden Baßbegleitungen sind mit geringen Ausnahmen von gewöhnlicher Beschaffenheit. Sein Todesjahr ist unbekannt.

Nicolo Cosimi wurde zu Rom in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts geboren. Er ging 1702 nach London und veröffentlichte dort zwölf Violinsolos. Einige Zeit darauf kehrte er nach Italien zurück und starb dort bald. Er wird von Burney als ein vorzüglicher Violinspieler gerühmt.

Francesco Montanari, gegen Ende des 17. Jahrhunderts zu Padua geboren, wirkte von 1717 bis an sein Ende (1730) als Zelebrität des Violinspiels am St. Petersdome zu Rom. Seine Arbeiten gewähren kein besonderes Interesse. Sie sind meist inhaltsleer und häufig von ziemlich roher, unsauberer Gestaltung. Besseres

leistete, zumal in formeller Hinsicht, Giuseppe Matteo Alberti[1]), geb. 1685 zu Bologna (gest. 17..), dessen Amt und Würden aus dem Titel seines ersten, 1713 in genannter Stadt veröffentlichten Werkes zu ersehen sind: „X Concerti per Chiesa, e per Camera, ad Uso dell' Academia eretta nella Sala del Sig. Co. Orazio Leonardo Bargellini, Nobile Patrizio Bolognese, composti e dedicati al sudetto Signore da G. M. Alberti, Musico Sonatore di Violino nella Perinsigne Collegiata di S. Petronio di Bologna, et Accademico Filarmonico.“ Der Autor erinnert in diesen Kompositionen, von denen 5 Kirchenkonzerte und 5 sogenannte Symphonien (d. h. Konzerte ohne obligate Violine) sind, an Corellis Satzweise. Der Titel seines dritten Werkes in englischer Ausgabe ist: „Solos for a Violin with a Thorough-Bass for the Harpsicord or Bass Violin, composed by G. M. Alberti. Opera terza.“ Alberti war Schüler eines gewissen Manzolini. Nach Burney wurden die Instrumentalstücke Albertis zu ihrer Zeit häufig in den Konzerten von Provinzialstädten aufgeführt.

Ein anderer wenig älterer Bolognesischer Violinspieler von Auszeichnung war Francesco Manfredini (geb. 1673, gest. 17..). Er ließ 1704 „Concertini per Camera a Violino e Violoncello“ als Op. 1 drucken, denen noch „Sinfonie da chiesa“ und „Concerti a due Violini etc.“ als Op. 2 und 3 folgten. 1704 wurde er zum Mitglied der Philharmonischen Gesellschaft seiner Vaterstadt ernannt.

Ein gerühmter Violinvirtuose war Giovanni Madonis, geb. zu Venedig in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhundert. 1726 kam er in Gesellschaft von italienischen Opernsängern als deren Dirigent nach Breslau. Anfangs 1729 ließ er sich zu Paris im „Concert spirituel“ hören, was ihm eine Anstellung bei den „Violons ordinaires de la musique du roi“ eintrug. Aber schon 1731 folgte er einem Rufe nach Petersburg, wo er lange Zeit hindurch in hoher Schätzung stand.

1) Es gibt noch einen Violinspieler Alberti aus derselben Zeit mit dem Vornamen Pietro. Er war in Diensten des Prinzen von Carignan und veröffentlichte 1700 „Sonate à tre“ in Amsterdam.

Nicola Matteis, Violin- und Gitarrenvirtuose, ließ sich um 1672 — nach älteren Angaben erst 1690 — in London nieder. Er war der erste überragende italienische Violinspieler, der nach England kam, und erregte so großes Aufsehen, daß die bis dahin dort sehr mißachtete Geige an Stelle der Viola schnell zu großer Beliebtheit in der Themsestadt gelangte. Evelyn „hörte niemals einen sterblichen Menschen ihn auf der Violine erreichen, der Ton seiner Violine war wie der Klang einer Menschenstimme“. North („Memoirs of Musick“ herausgegeben von Rimbault 1846) ergänzt diese Mitteilung dahin, Matteis habe sich besonders im Wechsel von Arcato- (wohl Legato) und Staccatospiel, im Tremolo und in raschen Gängen ausgezeichnet — alles Dinge, die in England vordem noch niemand gehört habe. Obgleich er arm nach England kam, verdiente er viel Geld durch sein Spiel. Gute Einnahmen verschaffte er sich auch durch seine suitenartigen Kompositionen für zwei Violinen, die er zu hohen Preisen nicht nur an seine Schüler, sondern auch an Liebhaber aus freier Hand verkaufte. Dieser Einkünfte erfreute er sich indes nicht dauernd, da er einem dissoluten Lebenswandel verfiel, infolge dessen er starb.

Seinen Sohn Nicola Matteis, nach Gerbers Angabe auch Mattheis oder Mathys geheißen, hatte er frühzeitig zu einem vorzüglichen Violinisten erzogen, der mit „unnachahmlicher Simplizität und Zierlichkeit“ die Corellischen Geigensoli zu spielen verstand. Quantz berichtet über ihn, daß er zu denselben „neue Manieren“, d. h. Verzierungen und dgl. gesetzt habe. Gegen 1717 begab er sich nach Wien, wo er einige Zeit hindurch in der kaiserl. Kapelle als erster Violinist tätig war. Später ging er nach Prag, wo er die Balletmusik zu der, für die Krönungsfeierlichkeiten Karls VI. von Fux komponierten Oper „Costanza e Fortezza“ schrieb. Er war noch 1727 in der böhmischen Hauptstadt. Sodann kehrte er wieder nach England zurück und nahm in Shrewsbury seinen Wohnsitz, wo er, wie Burney, der sein Schüler war, berichtet, bis zu zu seinem Tode (1749) als Violinist und Sprachlehrer lebte.

Der Cremoneser Geiger Gasparo Visconti, geb. in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, lebte zu Anfang des 18. Jahr-

hunderts in London und veröffentlichte dort 1703 sechs Solo-Violinsonaten, welche auch in einer zweiten Ausgabe bei Roger in Amsterdam erschienen.

Corellis ruhmreiches Wirken hatte der neuen Kunst in Italien, zumal in den nördlichen Provinzen der Halbinsel einen mächtigen Aufschwung gegeben. Sie war bereits mit Beginn des 18. Jahrhunderts in alle Lebenskreise eingedrungen und es gehörte gewissermaßen zum guten Ton, entweder Violine zu spielen, oder doch für dies Instrument Musik zu setzen. Mitglieder vornehmer Familien komponierten und spielten mit Fachmännern um die Wette. Es sei nur an die Venezianer Gebrüder Marcello erinnert, die sich gleichfalls der Instrumentalkomposition zuwendeten, obwohl das eigentliche Gebiet ihrer Tätigkeit die Vokalkomposition war. Auch der Klerus, getreu dem alten Herkommen, die schönen Künste pflegen und fördern zu helfen, beteiligte sich nach wie vor mit Eifer und Erfolg an dem geschäftigen Treiben. Wiederum bietet die märchenhafte Lagunenstadt Venedig, welche demnächst aufs neue wichtigen Anteil an dem Entwickelungsgange der Violinkomposition nahm, für diese Erscheinung ein glänzendes Beispiel. Dort hatte die Tonkunst seit Beginn des 16. Jahrhunderts neben der Malerei einen fruchtbaren Boden gefunden. Eingebürgert durch den Niederländer Adrian Willaert († 1563) wurde sie von dessen Nachfolgern Cyprian de Rore, Andrea und Giovanni Gabrieli, Caldara und Lotti (sämtlich wichtige Vertreter des Kirchenstiles) fortgeführt. Als die um 1600 aufgekommene Oper dann nach hundertjährigem Wachstum mehr und mehr in den Vordergrund des öffentlichen Lebens getreten war, nahmen die Musiker Venedigs, obwohl die weitere Entwicklung dieser Kunstgattung vorzugsweise der neapolitanischen Schule überlassen blieb, gleichfalls an der Bühnenkomposition teil. Der Name Marcello wurde schon erwähnt. Bedeutende venetianische Opernkomponisten ihrer Zeit waren ferner Francesco Cavalli (etwa 1600—1676) und Marc Antonio Cesti (geb. etwa 1620 in Arezzo, gest. 1669 in Venedig). Der erstere, ein Schüler Monteverdes,

hat 42 Opern geschrieben, von Cesti kennen wir 12. In den Werken dieser Männer beginnen denn auch die Violinen eine wichtigere Rolle im Orchester zu spielen, als ihnen bei Monteverde noch eingeräumt wurde. Ritornelle und Zwischenspiele werden meist den Violinen allein überlassen, nicht minder werden sie zu Wirkungen besonderer Art, z. B. bei dem Eintritt der Stimme eines Geistes, verwendet, wo sie lange Akkorde auszuhalten haben (H. Kretzschmar „Die Venet. Oper usw.“, Vierteljahrschr. f. Musikwissensch. 1892). Tätig zeigten sich ferner in diesem Gebiete Tommaso Albinoni und Antonio Vivaldi. Der erstere schrieb 49, der letztere 31 Opern. Beide Männer waren aber auch sehr fleißige Instrumentalkomponisten mit besonderer Bevorzugung der Violine. Hier lassen sie den Einfluß der Corellischen Satzweise erkennen.

Über das Leben Albinonis, eines 1674 geborenen Venezianers (gest. 1745), fehlen alle näheren Nachrichten. Man ist durch die von ihm vorhandenen Kompositionen, deren vollständiges Verzeichnis Fétis mitteilt, nur über seine Tätigkeit als Tonsetzer unterrichtet. Daß er nicht Musiker von Fach war, darf mit Gewißheit aus dem Titel seines ersten Sonatenwerkes für 2 Violinen und Baß geschlossen werden, welcher neben dem Epitheton „Musico di Violino“ die ausdrückliche Bezeichnung „Dilettante Veneto“ enthält. Nichtsdestoweniger zeigen seine Arbeiten ein ernstes, gründliches Studium, und im Hinblick auf formelle Gewandtheit hält er gleichen Schritt mit den namhaftesten Komponisten seiner Zeit. Hierin besteht aber auch sein ganzes Verdienst. Albinonis Musik ist von der philisterhaftesten Trockenheit. Kaum gelingt es ihm momentan einmal, sich über den leeren Schematismus des Formenwesens zu erheben, in dem er vielmehr völlig aufgeht. Die leere Figuration tritt meist an Stelle melodischer Gestaltung, und in diesem Sinne sind seine Allegrosätze reichlich bedacht, während das Adagio ihn fast immer nur vorübergehend beschäftigt. Wenn Fétis bemerkt, daß Albinoni mehr Talent im Gebiete der Instrumentalmusik als in seinen Opern zeigt, so müssen die letzteren tatsächlich Musterstücke unvergleichlicher Sterilität und Langweiligkeit sein. Unwillkürlich drängt sich die Frage auf, wo die Venediger Geduld und Wohlwollen hernahmen, um solche Bühnen-

werke ruhig mit anzuhören, da ausdrücklich berichtet wird, daß Albinonis Opern fast ohne Ausnahme über die venezianische Bühne gingen. Es scheint indes, daß man in diesem Punkt nicht zu anspruchsvoll war; denn auch Vivaldis Kompositionen, die freilich größere Bedeutung für die Violinliteratur beanspruchen dürfen, offenbaren weder viel Phantasie noch poetische Stimmung.

Antonio Vivaldi, gleichfalls in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Venedig geboren (gest. 1743), war Abbate, also Weltgeistlicher mit dem Beinamen il preto rosso, den man ihm seines roten Hauptthaares wegen gegeben hatte. Die Ausübung seines klerikalen Berufes scheint ihn nicht sonderlich belastet zu haben, obwohl nach Gerber seine Neigung zur Bigotterie so stark war, daß er den Rosenkranz nicht eher aus der Hand legte, bis er die Feder ergriff, um eine Oper zu schreiben; denn es ist uns ein Vorfall aus seinem Leben aufbehalten, welcher erkennen läßt, wie sorglos und gemächlich er den kirchlichen Dienst versah. Einstmals, da er seine tägliche Messe las, überkam ihn die Kompositionslaune. Ohne Bedenken unterbrach er die priesterliche Funktion, begab sich in die Sakristei, um dort seiner musikalischen Gedankenbürde sich zu entledigen, und kehrte, nachdem dies geschehen war, an seinen Platz zur Beendigung der Zeremonie zurück. Die Sache wurde natürlich auf der Stelle anhängig gemacht und Vivaldi wegen dieses Disziplinarvergehens von der kirchlichen Behörde inquiriert. Man ließ indessen Gnade vor Recht ergehen und schritt zu dem bequemen Auskunftsmittel, ihn für einen Menschen zu erklären, dessen Kopf nicht ganz in Ordnung sei. Doch erhielt er die Weisung, sich in Zukunft des Messelesens gänzlich zu enthalten.

Wer sollte im Hinblick auf dieses Ereignis nicht glauben, daß Vivaldi ein tiefsinniger, gedankenreicher, von dem heiligen Geist der Kunst inspirierter Tondichter gewesen sei? Und doch ersehen wir aus der Beschaffenheit seiner massenhaften Kompositionen, von denen in der königl. Privatmusiksammlung zu Dresden allein 79 Violinkonzerte aufbewahrt werden, daß nur die holde Gewohnheit des Daseins als Ursache einer so sträflichen Extravaganz betrachtet werden kann. Gewiß, Vivaldi war ein Vielschreiber in des Wortes verwegenster

Bedeutung. Er gehört zu jenen Naturen, die im Besitze bedeutender Technik und außerordentlichen Formgeschickes immerdar zur Produktion bereit sind, ohne viel nach Bedeutung und Gehalt des Hervorgebrachten zu fragen. In der Tat enthalten seine Kompositionen (wir fassen hier zunächst diejenigen für Violine ins Auge) nur selten Regungen tieferer Empfindung, beachtenswerter Gedankenkraft und wahrhafter Kunstweihe. Zur Hauptsache ist es bei ihm immer die Form, welche den musikalischen Geist beschäftigt. Hier aber gelang es Vivaldi, einen nicht zu unterschätzenden Einfluß auf seine Zeitgenossen auszuüben. Er ist, um es mit einem Worte zu sagen, wenn auch nicht der Schöpfer, so doch der Verbesserer des „Konzertes im italienischen Stil", dessen gesamte Struktur zu Anfang des vorigen Jahrhunderts maßgebend für alle Komponisten ohne Ausnahme wurde. Gerber bemerkt richtig, daß Vivaldi mit seinen Konzerten mehr als 30 Jahre den Ton in dieser Kunstgattung, namentlich für die von Quantz und Benda beliebte Manier angegeben hat. Dem ist hinzuzufügen, daß selbst ein Genius wie Joh. Seb. Bach es nicht verschmähte, eine Reihe (der Zahl nach 16) Vivaldischer Violinkonzerte für Klavier und 4 für Orgel zu bearbeiten, offenbar in der Absicht, die leichtflüssige, formgewandte Satzweise des Italieners für seine eigenen ähnlichen Arbeiten zu verwerten. Denn daß Bach mit diesen Transskriptionen dem berühmten Zeitgenossen eine Huldigung habe darbringen wollen, ist um so weniger anzunehmen, als unser Großmeister weder Muße noch Neigung zu solchen Höflichkeitsbezeigungen hatte, des Umstandes nicht zu gedenken, daß gerade diese Arbeiten zu Bachs Lebzeiten unbekannt blieben. Sie wurden erst in neuerer Zeit der Öffentlichkeit (Leipzig bei Peters) übergeben, so daß Vivaldi gewiß nichts von der verbesserten Auflage seiner Kompositionen erfahren hat.

Ein Kunstgeist wie Joh. Seb. Bach genießt das seltene Vorrecht, alles auf seiner Laufbahn ihm Begegnende sich anzueignen, um es für die Kunst zu verwerten. Er hat die Italiener sicherlich so gut studiert, wie irgend ein Deutscher, und z. B. auch von Vivaldi gelernt, wie man Konzerte im „italienischen Stil" schreiben müsse. Freilich sind durch die Umprägung erst Münzen von Gehalt entstanden. Es kann

hier um so weniger die Absicht vorliegen, einen Bach auf Kosten Vivaldis zu feiern, je tiefer die Kluft ist, welche beide Männer voneinander trennt. Man vergleiche indessen einmal das Vivaldische Konzert, welches sich in der Privatmusiksammlung des Königs von Sachsen befindet, mit der Bachschen Bearbeitung und sehe, was aus dem dürren Skelett des italienischen Komponisten geworden ist.[1]) Wahrlich, wie durch Zauberkraft ist hier ein kümmerlich begrüntes Grasbeet in ein gefälliges Blumenstück verwandelt!

Je weniger Phantasie und Tiefe Vivaldi in seinen Kompositionen zeigt, desto erfinderischer ist er in Äußerlichkeiten aller Art. Er hat Konzerte für eine, zwei, drei und vier Violinen mit Begleitung geschrieben, die eine sinnreiche, mannigfaltige und dazu völlig sachgemäße Behandlung der Solopartien aufweisen. So existiert von ihm ein Tripelkonzert (F dur), in dessen mittlerem Stück (Andante) die kantilenefühende Violine von der zweiten und dritten Soloviolline durch Pizzicatofiguren und Arpeggios begleitet wird. Ein anderes Konzert für zwei Violinen ist mit der Intention gesetzt, die zweite Solopartie als „Echo der ersten aus der Ferne" erklingen zu lassen. Auch in der Instrumentation greift er zu Neuerungen, die eine Bereicherung des Kolorits ergeben. Zwar hatte schon Albinoni durch Benutzung von Oboen das Chor der Streichinstrumente zu ergänzen versucht, doch gründet diese Hinzutat sich hauptsächlich auf eine bloße Verdoppelung gewisser Stimmen, während bei Vivaldi, gleichwie bei Torelli, der ausnahmsweise schon Trompeten einführt, die Anwendung von Blasinstrumenten in eigentümlicher und selbständiger Weise neben dem Streichquartett erfolgt. Namentlich bedient er sich der Hörner und Oboen in dem angedeuteten Sinne. Auch den Fagott zieht er herbei, läßt ihn jedoch nicht immer selbständig, sondern meist im Einklang mit den Bässen auftreten. Bei außerordentlichen An-

1) Ähnlich wird es sich mit den andern Vivaldischen Konzerten verhalten, welche Bach für das Klavier bearbeitet hat. In Spittas Bach-Biographie (Bd. II, S. 984) findet sich die Mitteilung, „daß das zweite Konzert der Klavier-Arrangements in Vivaldis op. 7, Nr. 2 zu finden sei, das erste in op. 3 Nr. 7, das neunte in Stravaganza 1". Von den „Orgelkonzerten" Bach-Vivaldis ist besonders der erste Satz des zweiten (a moll) bemerkenswert.

lässen verstieg sich Vivaldi sogar zu einem für seine Zeit seltenen Aufgebot an Instrumentalmitteln. In der königl. Privatmusiksammlung zu Dresden befindet sich ein Partiturvolumen, welches drei zu Ehren des Kurfürsten Friedrich Christian von Sachsen bei dessen Anwesenheit in Venedig (1740) von Vivaldi komponierte und im „Pio Ospitale della Pietà“ aufgeführte Konzerte enthält. Das erste derselben ist folgendermaßen instrumentiert: 2 Flauti, 2 Teorbe, 2 Mandolini, 2 Salmò, 2 Violini in Tromba Marina, et un Violoncello“. Das dritte Konzert hat dagegen folgende völlig abweichende Instrumentation: „Viola d'amour, Leuto e con tutti gl' Istromenti Sordini“. Dergleichen Klangkombinationen waren damals in der Instrumentalmusik, wenigstens für Italien völlig neu. Ganz wesentlich unterscheiden sie sich von der Instrumentationsweise G. Gabrielis und dessen Nachahmers Buonamente. Diese Männer benutzten neben den Streichinstrumenten hauptsächlich das Kornett und die Posaune. Flöte und Fagott kommen nur ausnahmsweise vor, so z. B. bei Massimiliano Neri. Während der zweiten Hälfte des 17. Jahrhundert blieb der Instrumentalsatz in Italien hauptsächlich auf die üblichen Streichinstrumente beschränkt.

Wie sehr Vivaldi durch seine Anlage auf eine Bereicherung äußerer Ausdrucksmittel hingewiesen war, ersehen wir übrigens auch aus einer Mitteilung Quantzens, welcher im Hinblick auf die Bühnenkompositionen des Venezianers sagt, „er habe bei seiner Anwesenheit in Rom den sogenannten lombardischen Geschmack eingeführt und die Römer dadurch dergestalt eingenommen, daß sie fast nichts hätten hören mögen, was nicht in diesem Geschmack geschrieben gewesen“. Gerber fügt dem erläuternd hinzu: „Das Besondere dieses Geschmacks besteht einzig und allein in den verschobenen Accenten, oder in dem Tempo rubato, dessen sich die Violinisten jetzt häufig bedienen. Wenn man z. B. das Wort Leben also singen läßt, daß zwar die Silbe Le- auf den Niederschlag kommt, aber eine kurze Note enthält; und hingegen die Silbe -ben, eine lange Note, aber im Aufschlag. Beispiele von dieser Manier findet man in Pergoleses „Stabat mater“ und noch neuerlich in einer Ariette aus „Cosa rara„ von Martin“.

Übereinstimmend hiermit berichtet Hiller in seinen Lebens-

beschreibungen berühmter Männer: „Die Vivaldischen Konzerte hatten auf Quanz auch einen wichtigen Einfluß als Kompositionen. Er nahm sie sich zum Muster. 1742 ging er nach Rom, wo eben der durch Vivaldi eingeführte lombardische Geschmack aufgekommen war; dieser Geschmack ist kein anderer, als wenn von zwei gleichen Noten die erste um die Hälfte kürzer gemacht und der zweiten ein Punkt beigefügt wird.“[1])

Auch in der Programmmusik hat Vivaldi sich versucht, doch nicht in dem harmlos naiven Sinn, wie Farina und nach ihm der deutsche Geiger Joh. Jakob Walther[2]), sondern auf anspruchsvollere Weise. In seinem „Cimento dell' Armonia“, einem aus 12 Violinkonzerten zu 4 und 5 Stimmen bestehenden und als Op. 8 edierten Sammelwerke, ist ein Stück zur Schilderung eines Seesturmes und ein anderes zur Darstellung einer Jagd bestimmt. Bei weitem bezeichnender aber für die in solcher Richtung von Vivaldi unternommenen Bestrebungen erscheinen die vier ersten Konzerte dieser Sammlung, welche der gründlichsten Tonmalerei gewidmet sind. Als erläuterndes Programm hat der Komponist denselben vier, wie es scheint, selbstverfaßte Sonette vorangestellt, welche die Freuden und Leiden der Jahreszeiten erläutern. Sie beginnen mit dem Frühling und schließen mit dem Winter, und in dieser Reihenfolge bewegen sich auch die dazu komponierten Konzerte, von denen jedes einzelne mit spezieller Beziehung auf das dazu gehörige Gedicht eine der Jahreszeiten behandelt. Wie sorgfältig nun auch Vivaldi bei seiner Tonmalerei zu Werke gegangen ist, — es mögen ihm doch Zweifel darüber entstanden sein, ob man seine tondichterischen Intentionen überall erkennen und verstehen werde; denn er bezeichnet die einzelnen Verse der Sonette mit Buchstaben, welche zugleich in den Konzerten an den entsprechenden Stellen vermerkt sind, um so dem Spieler

---

1) Über diese Spielmanier bemerkte Quanz in seiner Flötenschule, sie habe „ohngefähr im Jahre 1722“ ihren Anfang genommen. Indessen findet sie sich schon in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts mehrfach bei gewissen Komponisten Oberitaliens, so z. B. bei Biagio Marini, Giov. Battista Fontana und Marco Uccellini.

2) S. diesen im folgenden Abschnitt über das deutsche Violinspiel.

dieselben hervorgerufene Vermutung sein, daß sie möglicherweise den Anstoß zu Haydns „Jahreszeiten" gegeben haben. Die Idee, diesen Gegenstand für ein oratorisches Werk zu verwerten, ist allerdings ungleich glücklicher, als eine bloß instrumentale Behandlung desselben, die bekanntlich auch L. Spohr in einem symphonischen Werk ohne durchgreifenden Erfolg versucht hat; denn das gesungene Wort, unterstützt durch andeutende Tonmalerei im Orchester, vermag bei weitem mehr und besser gewisse menschliche Handlungen, sowie jene Betrachtungen und Gemütsstimmungen, welche aus der Anschauung des Naturlebens hervorgehen, zum bezeichnenden und verständlichen Ausdruck zu bringen. Das eigentlich Unterscheidende zwischen dem italienischen und deutschen Tonsetzer ist indessen in diesem Falle die produktive Leistungsfähigkeit. Haydn machte in seinen „Jahreszeiten" sehr schöne Musik, was man von Vivaldis gleichnamigen Werk nicht behaupten kann. Seine Gestaltungsweise ist hier wie in seinen andern zahlreichen Kompositionen reizlos, wenn auch mehrenteils ganz verständig. Zumeist ist es das formelle Geschick, sowie die Vielgestaltigkeit des für die Violine ersonnenen Passagenwerkes, was bei Vivaldi zur Anerkennung auffordert. Manche dieser Figurationen sind in technischer Beziehung schwierig, wobei denn zu bemerken ist, daß die Geigenmeister jener Zeit eine große Bogengewandtheit in Ausführung gewisser, jetzt nur noch selten vorkommender Arpeggios gehabt haben müssen, bei denen auf jede Note ein besonderer Strich kommt, wie die folgenden Beispiele zeigen:



Vivaldis Konzerte und Sonaten zeigen eine schematisch formfeste Struktur von entschiedenem, scharf ausgeprägtem Duktus. Der im Hinblick auf Torelli, Corelli und Albinoni durch ihn bewirkte Fortschritt besteht hauptsächlich in der breiteren und dabei stets klar gegliederten Entwicklung der Allegrosätze. Sie wird durch eine freiere, mannigfaltigere, nicht immer leicht ausführbare Figuration belebt, deren natürlich sich ergebende Folge dem Gang der Musikstücke eine

ungezwungene Bewegung verleiht. Also auch hier, gleichwie in der Instrumentation, bewirkte Vivaldi eine wesentliche Modifikation. Er vervollständigte und festigte gleichsam das Gerüst der Sonatenform und versah dadurch die Zeitgenossen mit einem Kunstapparat, dessen Anwendung eine sichere Basis für das weitere Schaffen ergab. Man hatte durch Vivaldi bestimmtere Haltpunkte für die Formgebung gewonnen und konnte, auf dieselben gestützt, um so unbefangener sich dem Zuge der Inspiration überlassen, ohne zu sehr durch das „Wie“ der Gestaltung in Anspruch genommen zu werden.

Vivaldi bekleidete in Venedig, wie aus den Titeln verschiedener seiner Kompositionen zu ersehen ist, das Amt eines Maestro de Concerti am Pio Ospitale della Pietà, nachdem er einige Zeit als Violinist in Diensten des Landgrafen Philipp von Hessen-Darmstadt gestanden und dann 1713 in seine Vaterstadt zurückgekehrt war. Daneben führte er den Titel „Musico di Violino“. Die Lehre auf diesem Instrument verdankte er seinem Vater Giovanni Battista Vivaldi, einem bei der Kapelle von S. Marco angestellten Violinisten. Das „Pio Ospitale della Pietà“ war eine der vier venezianischen Musikschulen. Nach Lord Edgecumbes Reminiszenzen und Kellys Mitteilungen bestanden in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts vollständige Konservatorien musizierender Damen, die in der Kirche ganze Oratorien aufführten. Es waren Waisenhäuser, von reichen Bürgern der Stadt erhalten. La Mercadante [1]) war berühmt durch seine Sängerinnen, la Pietà durch sein Orchester. In letzterem waren 1000 Mädchen, von denen 140 die Instrumentalbegleitung bei den Aufführungen versahen. Dittersdorf berichtet über diese Konservatorien in seiner Autobiographie: „Es taugt niemals, wenn man von einer Sache vorher zuviel eingenommen ist. Nicht nur in Wien hatte ich verlängst gehört, sondern auch unterwegs erzählte mir Signora Marini, daß agl' incurabili und alla Pietà zu Venedig ein Orchester von Frauenzimmern wäre, das sowohl in Absicht der

1) Pohl: „Mozart und Haydn in London“. Eine venezianische Musikschule namens Mercadante finde ich sonst nirgend angegeben. Die vier bekannten Konservatorien Venedigs waren: Ospitale della Pietà. Ospetaletto, gli Mendicanti und gl' Incurabili.

Singstimme als der Exekution alle Orchester in Italien überträfe. Kaum konnte ich den Tag erwarten. Aber wie fand ich mich betrogen! Die Komposition dieses Oratoriums war sehr mittelmäßig; die Violinen waren durch das ganze Stück verstimmt, und wenn eine Aria aus dem D fa oder E la fa kam, griffen die Violinstimmen um einen Achtel- auch wohl Viertelton zu hoch". [1]) Einen Überrest dieser Institute fand Spohr noch 1816 bei seinem Aufenthalte in Venedig vor. Er sagt darüber: „Um vier Uhr besuchten wir die zum Findelhause gehörige Kirche, wo von den weiblichen Findlingen eine Messe gegeben wurde. Das Orchester und der Chor waren ausschließlich von jungen Mädchen besetzt; eine alte Musiklehrerin schlug den Takt, eine andere akkompagnierte auf der Orgel. Es gab da mehr zu sehen als zu hören, denn Komposition und Ausführung waren gleich schlecht. Die Mädchen hinter den Geigen, Flöten und Hörnern nahmen sich sonderbar genug aus; die Kontrabassistin konnte man leider nicht sehen, weil sie hinter einem Gitter versteckt war. Unter den Stimmen gab es einige gute und eine besonders merkwürdige, die bis zum dreimal gestrichenen g sang; der Vortrag war von allen abscheulich." Heute ist von diesen Musikschulen kaum noch etwas übrig, und auch wohl zur Zeit ihrer Blüte haben sie höhere künstlerische Bedeutung nicht gehabt. Die einzige uns bekannte namhafte Persönlichkeit wenigstens, welche aus dem Konservatorium della Pietà hervorging, war die Violinspielerin Regina Strinasacchi, jene Künstlerin, für welche Mozart in Wien die B dur-Sonate mit Violinbegleitung komponierte. Regina Strinasacchi, eine der bedeutendsten Violinvirtuosinnen des vorigen Jahrhunderts, wurde 1764 zu Ostiglia bei Mantua geboren. Sie spielte mit Auszeichnung neben berühmten Künstlern im Pariser Concert spirituel, machte 1784 eine größere Kunstreise nach Deutschland und verheiratete sich 1785 mit dem Violoncellisten Johann Konrad Schlick, Herzogl. Gothaischem Konzertmeister. Nach dessen Tode lebte sie in Dresden und starb dort 1839.

---

1) Ein ähnliches, doch allgemeiner gehaltenes Urteil findet sich in Reichardts musikalischem Kunstmagazin Bd. 2, S. 17. — Genauere Nachrichten über die Konservatorien Venedigs enthalten „Hillers „Wöchentliche Nachrichten", Jahrg. 2, S. 175 ff.

Leop. Mozart berichtet über sie: „Sie spielt keine Note ohne Empfindung, sogar bey den Sinfonien spielte sie Alles mit Expression und ihr Adagio kann kein Mensch mit mehr Empfindung und rührender spielen als sie; ihr ganzes Herz und Seele ist bey der Melodie, die sie vorträgt; und ebenso schön ist ihr Ton und auch Kraft des Tones. Überhaupt finde, daß ein Frauenzimmer die Talent hat, mit mehr Ausdruck spielt als eine Mannsperson.“

Abgesehen von diesen venezianischen Musikschulen, die mit geringen Ausnahmen wohl hauptsächlich für örtliche Bedürfnisse berechnet waren, zog Vivaldis persönliches Ansehen einzelne bedeutende auswärtige Talente nach Venedig. Wir sahen schon, daß Somis, der Schüler Corellis, Vivaldi aufsuchte. Außer diesem führt Gerber einen Deutschen: Daniel Theophil Treu, (s. den folgenden Abschnitt „Deutschland“ dieses Buches. Er hatte seinen Namen italienisiert und nannte sich demzufolge auch Fedele) als Schüler Vivaldis an. In diesem Zusammenhange mag eine Notiz M. Brenets (Les concerts en France sous l'ancien régime) über eine sonst, wie es scheint, unbekannte Violinistin Platz finden. Sie lautet „Mme Tasca, Vénetienne, de la musique de l'empereur, se présenta le 8. Septembre (1750) avec un concerto de sa composition, „dans le goût de Vivaldi“.

Der Richtung Vivaldis verwandt ist der venezianische Instrumentalkomponist Francesco Antonio Bonporti (geb. 1678, gest. 1740). Auch er bietet ein bemerkenswertes Beispiel für die rege Beteiligung des Dilettantismus an der Violinkomposition. Mit Selbstbewußtsein nennt er sich „Nobile dilettante e familiare aulico di S. M. Cesarea“, bezüglich seiner Stellung am Wiener Hofe. Es sind von ihm verschiedene, dem damaligen Standpunkt angemessene Violinwerke im Druck erschienen. Sie lassen völlige künstlerische Durchbildung erkennen; doch kann von einem bestimmenden Einfluß Bonportis auf die Entwicklung der von ihm vertretenen Kompositionsgattung keine Rede sein.

Durch Corelli und Vivaldi war der Boden für eine Erscheinung bestellt, die im engen Anschluß an diese Meister eine neue Epoche des italienischen Violinspiels und nicht minder der Violinkomposition er-

öffnet. Wir erkennen dieselbe in Giuseppe Tartini. Dieser höchst bedeutende Meister wurde aber in dem ersten Stadium seiner Künstlerlaufbahn außer den obengenannten Vorbildern durch eine dritte Persönlichkeit so wesentlich beeinflußt, daß es notwendig erscheint, die Wirksamkeit der letzteren erst näher ins Auge zu fassen, bevor Tartinis Kunstmission einer Würdigung unterzogen wird. Es ist Francesco Maria Veracini mit dem selbstgewählten, seinen Geburtsort Florenz anzeigenden Beinamen „Fiorentino“.

Florenz war, wie die vorhergehende Darstellung zeigt, bereits frühzeitig in den Kreis derjenigen italienischen Städte getreten, welche nicht allein durch tonkünstlerische Bestrebungen überhaupt, sondern namentlich durch rege Teilnahme an dem Entwicklungsgange des Violinspiels und der Violinkomposition sich hervortaten. Wir erblickten in Antonio Veracini, dem Onkel des gleichnamigen berühmten Zeitgenossen Tartinis, einen namhaften Vertreter der Violine, dessen Tätigkeit entschieden auf eine Vermittlerrolle zwischen den verschiedenen hierhergehörigen Kunsterscheinungen der ersten und zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts deutet. Antonio Veracini war der Lehrmeister seines Neffen Francesco Maria und höchstwahrscheinlich auch der Florentiner Violinisten Valentini und Vitti.

Die Bekanntschaft Giuseppe Valentinis, geb. gegen 1690, (gest. 17..), machten wir schon in Rom, wo er bei Corellis Rückkehr aus Neapel als Solospieler auftrat. Er war zu Anfang des 18. Jahrhunderts in Diensten des Großherzogs von Toskana und auch Komponist für sein Instrument. Fétis führt von ihm neun Werke an. Ein in Cartiers „L'art de Violon“ aus denselben mitgeteiltes Adagio ist nicht uninteressant, doch sehr gesucht in harmonischer Beziehung. Um 1735 war er noch in Diensten des Florentiner Hofes.

Martinello Vitti (geb. 16.., gest. 17..), gleichfalls am Florentiner Hofe tätig, stand zu Anfang des 18. Jahrhunderts in Blüte, wie aus einer Mitteilung Gerbers hervorgeht, nach welcher der deutsche Kapellmeister Stölzel bei seiner Anwesenheit in Florenz (1714) ihn kannte. Diese Männer wurden jedoch durch ihren Landsmann Francesco Maria Veracini (geb. 1685 in Florenz, gest.

1750 bei Pisa), völlig in Schatten gestellt. Wenn sein Andenken nach einer kurzen glanzvollen Laufbahn bis auf unsere Tage herab erlosch, so darf sich die Gegenwart des schönen Vorrechts erfreuen, die Verdienste dieses Künstlers wieder zur Anerkennung zu bringen.

Veracinis Leben war im allgemeinen kein glückliches; es wurde mehrfach von den Bitterkeiten dieses Daseins heimgesucht und endete schließlich sogar mit jenen Enttäuschungen, denen schon so manche bedeutende Kraft unterlegen ist. Zum Teil waren diese traurigen Erfahrungen ohne Zweifel selbst verschuldet, zum Teil aber auch durch Neid, Mißgunst und widrige Umstände hervorgerufen. Veracini war eine echte Künstlernatur und als solche von eigenwilligem, leidenschaftlichem, zu Exzessen geneigtem Wesen. Er litt außerdem an einem gewissen Hochmut, und in seinem Selbstgefühl ging er sogar so weit, sich gelegentlich zu der Äußerung „Ein Gott und ein Veracini" hinreißen zu lassen. Einem unbedeutenden Menschen hätte man dergleichen unter mitleidigem Lächeln ungestraft hingehen lassen. Allein Veracini hatte das Glück und, man darf sagen, zugleich das Mißgeschick, ein genialer Mensch zu sein, und so wurde er denn neben enthusiastischer Anerkennung auch gelegentlich Gegenstand der Intrigue. Für sein leicht provozierendes Wesen gibt Gerber (nach Burney) folgenden Beleg: „Als sich Veracini einstmals gerade am Feste della Croce zu Lucca befand, wo gewöhnlich die ersten Meister Italiens zusammentreffen, um bey dieser Gelegenheit ihre Kunst zu zeigen, gab auch er seinen Namen an, um ein Violinsolo zu spielen. Als er nun ins Chor trat, um bei der ersten Violine Platz zu nehmen, fand er diesen schon durch den Pater Girolamo Laurenti[1]) von Bologna besetzt, welcher ihn fragte, wo er hin wolle? An den Platz der ersten Violine, antwortete Veracini. Laurenti macht ihm darauf begreiflich, daß dies jederzeit seine Stelle sey, daß er aber, wenn er ein Koncert spielen wollte, denselben entweder bey der Vesper oder während der hohen Messe einnehmen könne. Mit großer Verachtung kehrte ihm hierauf Veracini den Rücken zu, und suchte sich nun selbst den alleruntersten Platz im Orchester aus. Während nun Laurenti

---

1) Vergl. S. 79.

sein Koncert spielte, rührte Veracini keine Saite an, indem er mit großer Aufmerksamkeit zuhörte. Als die Reihe zu spielen an ihn kam, wollte er kein Koncert spielen, wohl aber ein Solo, wozu er den Violoncellisten Lanzetti aus Turin zum Begleiter verlangte. Nun spielte er am Rande des Chors sein Solo auf eine Manier, als ob er mit Gewalt in öffentlicher Kirche das Evviva auspressen wollte. Und als er an die Cadenz kam, drehte er sich nach Laurenti um und schrie: „Cosi si suona per fare il primo Violino!"

Ein derartiges Benehmen würde heute freilich mehr Anstoß erregen als damals, da man die Kirche halb als Konzertsaal betrachtete, und außerdem Wettkämpfe zwischen ausübenden Künstlern schon an der Tagesordnung waren. Doch ist es klar, daß Veracini sich auf diesem Wege keine Freunde erwerben konnte.

Schon 1714 trat er mit großem Erfolg in London auf. Von hier wandte er sich nach Venedig, wo ihn der Kurprinz Friedrich August von Sachsen 1716 hörte und engagierte. Er begab sich infolgedessen nach Dresden, und nachdem er dem Kurfürsten 1717 drei Violinsonaten überreicht hatte, wurde er als Kammerkomponist angestellt. Das Glück war ihm jedoch in seiner neuen Stellung nicht lange günstig, denn er erlebte bald einen Unfall, der ihm beinahe das Leben gekostet hätte. Über die Veranlassung dazu sind zwei von einander abweichende Versionen vorhanden. Gerber berichtet nach Matthesons Erzählung, daß Veracini „wegen häufigen Lesens chymischer Schriften und wegen dem Eifer in dem Studio seiner Kunst plötzlich närrisch wurde, so daß er sich am 13. August 1722 zwei Stock hoch zum Fenster hinunter stürzte, wobei er doch noch mit einem Beinbruch davon kam". Dagegen wird im Cramerschen Magazin berichtet, „daß dieser Sturz aus Verzweiflung und Scham erfolgt wäre, indem drei Tage vorher sein unerträglicher Stolz gegen die deutschen Mitglieder der Dresdner Kapelle in Gegenwart des Königs und des ganzen Hofes dadurch so sehr wäre gedehmüthigt worden: daß einer der dasigen untersten Ripienisten das Koncert, welches Veracini soeben gespielt hatte,[1]) unmittelbar darauf, auf Pisendel's

1) Fétis bemerkt, daß es sich dabei um ein Pisendelsches Konzert gehandelt habe, welches Veracini a vista spielen mußte.

lässen verstieg sich Vivaldi sogar zu einem für seine Zeit seltenen Aufgebot an Instrumentalmitteln. In der königl. Privatmusik-sammlung zu Dresden befindet sich ein Partiturvolumen, welches drei zu Ehren des Kurfürsten Friedrich Christian von Sachsen bei dessen Anwesenheit in Venedig (1740) von Vivaldi komponierte und im „Pio Ospitale della Pietà“ aufgeführte Konzerte enthält. Das erste derselben ist folgendermaßen instrumentiert: 2 Flauti, 2 Teorbe, 2 Mandolini, 2 Salmò, 2 Violini in Tromba Marina, et un Violoncello“. Das dritte Konzert hat dagegen folgende völlig abweichende Instrumentation: „Viola d'amour, Lento e con tutti gl' Istromenti Sordini“. Dergleichen Klangkombinationen waren damals in der Instrumentalmusik, wenigstens für Italien völlig neu. Ganz wesentlich unterscheiden sie sich von der Instrumentationsweise G. Gabrielis und dessen Nachahmers Buonamente. Diese Männer benutzten neben den Streichinstrumenten hauptsächlich das Kornett und die Posaune. Flöte und Fagott kommen nur ausnahmsweise vor, so z. B. bei Massimiliano Neri. Während der zweiten Hälfte des 17. Jahrhundert blieb der Instrumentalsatz in Italien hauptsächlich auf die üblichen Streichinstrumente beschränkt.

Wie sehr Vivaldi durch seine Anlage auf eine Bereicherung äußerer Ausdrucksmittel hingewiesen war, ersehen wir übrigens auch aus einer Mitteilung Quantzens, welcher im Hinblick auf die Bühnenkompositionen des Venezianers sagt, „er habe bei seiner Anwesenheit in Rom den sogenannten lombardischen Geschmack eingeführt und die Römer dadurch dergestalt eingenommen, daß sie fast nichts hätten hören mögen, was nicht in diesem Geschmack geschrieben gewesen“. Gerber fügt dem erläuternd hinzu: „Das Besondere dieses Geschmacks besteht einzig und allein in den verschobenen Accenten, oder in dem Tempo rubato, dessen sich die Violinisten jetzt häufig bedienen. Wenn man z. B. das Wort Leben also singen läßt, daß zwar die Silbe Le- auf den Niederschlag kommt, aber eine kurze Note enthält; und hingegen die Silbe -ben, eine lange Note, aber im Aufschlag. Beispiele von dieser Manier findet man in Pergoleses „Stabat mater“ und noch neuerlich in einer Ariette aus „Cosa rara„ von Martin“.

Übereinstimmend hiermit berichtet Hiller in seinen Lebens-

beschreibungen berühmter Männer: „Die Vivaldischen Konzerte hatten auf Quanz auch einen wichtigen Einfluß als Kompositionen. Er nahm sie sich zum Muster. 1742 ging er nach Rom, wo eben der durch Vivaldi eingeführte lombardische Geschmack aufgekommen war; dieser Geschmack ist kein anderer, als wenn von zwei gleichen Noten die erste um die Hälfte kürzer gemacht und der zweiten ein Punkt beigefügt wird.“ [1])

Auch in der Programmusik hat Vivaldi sich versucht, doch nicht in dem harmlos naiven Sinn, wie Farina und nach ihm der deutsche Geiger Joh. Jakob Walther [2]), sondern auf anspruchsvollere Weise. In seinem „Cimento dell' Armonia“, einem aus 12 Violinkonzerten zu 4 und 5 Stimmen bestehenden und als Op. 8 edierten Sammelwerke, ist ein Stück zur Schilderung eines Seesturmes und ein anderes zur Darstellung einer Jagd bestimmt. Bei weitem bezeichnender aber für die in solcher Richtung von Vivaldi unternommenen Bestrebungen erscheinen die vier ersten Konzerte dieser Sammlung, welche der gründlichsten Tonmalerei gewidmet sind. Als erläuterndes Programm hat der Komponist denselben vier, wie es scheint, selbstverfaßte Sonette vorangestellt, welche die Freuden und Leiden der Jahreszeiten erläutern. Sie beginnen mit dem Frühling und schließen mit dem Winter, und in dieser Reihenfolge bewegen sich auch die dazu komponierten Konzerte, von denen jedes einzelne mit spezieller Beziehung auf das dazu gehörige Gedicht eine der Jahreszeiten behandelt. Wie sorgfältig nun auch Vivaldi bei seiner Tonmalerei zu Werke gegangen ist, — es mögen ihm doch Zweifel darüber entstanden sein, ob man seine tondichterischen Intentionen überall erkennen und verstehen werde; denn er bezeichnet die einzelnen Verse der Sonette mit Buchstaben, welche zugleich in den Konzerten an den entsprechenden Stellen vermerkt sind, um so dem Spieler

1) Über diese Spielmanier bemerkte Quantz in seiner Flötenschule, sie habe „ohngefähr im Jahre 1722“ ihren Anfang genommen. Indessen findet sie sich schon in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts mehrfach bei gewissen Komponisten Oberitaliens, so z. B. bei Biagio Marini, Giov. Battista Fontana und Marco Uccellini.

2) S. diesen im folgenden Abschnitt über das deutsche Violinspiel.

handgreiflich zu Gemüte zu führen, was die Tonfolgen im einzelnen Falle ausdrücken sollen.

Belustigend ist es, was alles Vivaldi musikalisch darzustellen sucht. Hier eine gedrängte Mitteilung davon.

In dem mit „la Primavera" überschriebenen Konzert wird der Beginn des Frühlings, der Vogelgesang, das Murmeln des Quells, der Blitz und Donner, der schlafende Ziegenhirt mit seinem treuen Hunde, und der von einer Schalmei begleitete Tanz zwischen Hirten und Nymphen musikalisch geschildert.
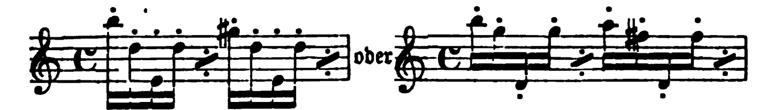
Der Sommer beginnt mit der ermüdenden Hitze, worauf der Kuckucksruf und das Girren der Turteltaube ertönt. Darauf folgt der linde West- und der stürmische Nordwind. Hieran schließen sich Klagen des um seine Wohlfahrt besorgten Bauern, nach denen im Finale ein furchtbares Ungewitter mit obligatem Hagelschlag in Szene gesetzt wird.

Gemütlicher ist der Herbst ausgemalt: er wird durch Tanz und Gesang der Landleute eingeleitet, in deren Mitte sich alsbald ein infolge des Weingenusses hin und her taumelnder Bruder Lustig bemerklich macht, worauf alle miteinander sich zu einem erquickenden Schläfchen niederlegen. Alsdann ertönen Jagdrufe; die Freunde der waidmännischen Belustigung kommen herbei und verfolgen das flüchtende Wild, welches tödtlich getroffen, zur erwünschten Beute der Schützen wird.

Endlich im vierten Konzert erfolgt die Schilderung des Winters. Zunächst versinnbildlicht uns der Komponist in Tönen das Zittern der Glieder bei Sturm und Frost, sowie das Umherlaufen und Aneinanderschlagen der Füße zur Erwärmung, und überdies die vor Kälte klappernden Zähne. Nachdem dies alles gründlich ausgemalt ist, wird uns eine Szene am wärmenden Herd vorgeführt, und hierauf eine Schlittschuhpartie, bei welcher die ungeschickt Ausgleitenden natürlich niederfallen. Dies Vergnügen wird aber alsbald vom Tauwetter bringenden Scirocco unterbrochen. Das Ganze schließt mit dem tosenden Kampfe der auf das nahende Frühjahr hindeutenden Winde aller Himmelsgegenden.

Das Interessante an diesen Kompositionen möchte wohl die durch

dieselben hervorgerufene Vermutung sein, daß sie möglicherweise den Anstoß zu Haydns „Jahreszeiten" gegeben haben. Die Idee, diesen Gegenstand für ein oratorisches Werk zu verwerten, ist allerdings ungleich glücklicher, als eine bloß instrumentale Behandlung desselben, die bekanntlich auch L. Spohr in einem symphonischen Werk ohne durchgreifenden Erfolg versucht hat; denn das gesungene Wort, unterstützt durch andeutende Tonmalerei im Orchester, vermag bei weitem mehr und besser gewisse menschliche Handlungen, sowie jene Betrachtungen und Gemütsstimmungen, welche aus der Anschauung des Naturlebens hervorgehen, zum bezeichnenden und verständlichen Ausdruck zu bringen. Das eigentlich Unterscheidende zwischen dem italienischen und deutschen Tonsetzer ist indessen in diesem Falle die produktive Leistungsfähigkeit. Haydn machte in seinen „Jahreszeiten" sehr schöne Musik, was man von Vivaldis gleichnamigen Werk nicht behaupten kann. Seine Gestaltungsweise ist hier wie in seinen andern zahlreichen Kompositionen reizlos, wenn auch mehrenteils ganz verständig. Zumeist ist es das formelle Geschick, sowie die Vielgestaltigkeit des für die Violine ersonnenen Passagenwerkes, was bei Vivaldi zur Anerkennung auffordert. Manche dieser Figurationen sind in technischer Beziehung schwierig, wobei denn zu bemerken ist, daß die Geigenmeister jener Zeit eine große Bogengewandtheit in Ausführung gewisser, jetzt nur noch selten vorkommender Arpeggios gehabt haben müssen, bei denen auf jede Note ein besonderer Strich kommt, wie die folgenden Beispiele zeigen:



Vivaldis Konzerte und Sonaten zeigen eine schematisch formfeste Struktur von entschiedenem, scharf ausgeprägtem Duktus. Der im Hinblick auf Torelli, Corelli und Albinoni durch ihn bewirkte Fortschritt besteht hauptsächlich in der breiteren und dabei stets klar gegliederten Entwicklung der Allegrosätze. Sie wird durch eine freiere, mannigfaltigere, nicht immer leicht ausführbare Figuration belebt, deren natürlich sich ergebende Folge dem Gang der Musikstücke eine

ungezwungene Bewegung verleiht. Also auch hier, gleichwie in der Instrumentation, bewirkte Vivaldi eine wesentliche Modifikation. Er vervollständigte und festigte gleichsam das Gerüst der Sonatenform und versah dadurch die Zeitgenossen mit einem Kunstapparat, dessen Anwendung eine sichere Basis für das weitere Schaffen ergab. Man hatte durch Vivaldi bestimmtere Haltpunkte für die Formgebung gewonnen und konnte, auf dieselben gestützt, um so unbefangener sich dem Zuge der Inspiration überlassen, ohne zu sehr durch das „Wie" der Gestaltung in Anspruch genommen zu werden.

Vivaldi bekleidete in Venedig, wie aus den Titeln verschiedener seiner Kompositionen zu ersehen ist, das Amt eines Maestro de Concerti am Pio Ospitale della Pietà, nachdem er einige Zeit als Violinist in Diensten des Landgrafen Philipp von Hessen-Darmstadt gestanden und dann 1713 in seine Vaterstadt zurückgekehrt war. Daneben führte er den Titel „Musico di Violino". Die Lehre auf diesem Instrument verdankte er seinem Vater Giovanni Battista Vivaldi, einem bei der Kapelle von S. Marco angestellten Violinisten. Das „Pio Ospitale della Pietà" war eine der vier venezianischen Musikschulen. Nach Lord Edgecumbes Reminiszenzen und Kellys Mitteilungen bestanden in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts vollständige Konservatorien musizierender Damen, die in der Kirche ganze Oratorien aufführten. Es waren Waisenhäuser, von reichen Bürgern der Stadt erhalten. La Mercadante[1]) war berühmt durch seine Sängerinnen, la Pietà durch sein Orchester. In letzterem waren 1000 Mädchen, von denen 140 die Instrumentalbegleitung bei den Aufführungen versahen. Dittersdorf berichtet über diese Konservatorien in seiner Autobiographie: „Es taugt niemals, wenn man von einer Sache vorher zuviel eingenommen ist. Nicht nur in Wien hatte ich vorlängst gehört, sondern auch unterwegs erzählte mir Signora Marini, daß agl' incurabili und alla Pietà zu Venedig ein Orchester von Frauenzimmern wäre, das sowohl in Absicht der

---

1) Pohl: „Mozart und Haydn in London". Eine venezianische Musikschule namens Mercadante finde ich sonst nirgend angegeben. Die vier bekannten Konservatorien Venedigs waren: Ospitale della Pietà, Ospetaletto, gli Mendicanti und gl' Incurabili.

Singstimme als der Exekution alle Orchester in Italien überträfe. Kaum konnte ich den Tag erwarten. Aber wie fand ich mich betrogen! Die Komposition dieses Oratoriums war sehr mittelmäßig; die Violinen waren durch das ganze Stück verstimmt, und wenn eine Aria aus dem D fa oder E la fa kam, griffen die Violinstimmen um einen Achtel- auch wohl Viertelton zu hoch".[1]) Einen Überrest dieser Institute fand Spohr noch 1816 bei seinem Aufenthalte in Venedig vor. Er sagt darüber: „Um vier Uhr besuchten wir die zum Findelhause gehörige Kirche, wo von den weiblichen Findlingen eine Messe gegeben wurde. Das Orchester und der Chor waren ausschließlich von jungen Mädchen besetzt; eine alte Musiklehrerin schlug den Takt, eine andere akkompagnierte auf der Orgel. Es gab da mehr zu sehen als zu hören, denn Komposition und Ausführung waren gleich schlecht. Die Mädchen hinter den Geigen, Flöten und Hörnern nahmen sich sonderbar genug aus; die Kontrabassistin konnte man leider nicht sehen, weil sie hinter einem Gitter versteckt war. Unter den Stimmen gab es einige gute und eine besonders merkwürdige, die bis zum dreimal gestrichenen g sang; der Vortrag war von allen abscheulich." Heute ist von diesen Musikschulen kaum noch etwas übrig, und auch wohl zur Zeit ihrer Blüte haben sie höhere künstlerische Bedeutung nicht gehabt. Die einzige uns bekannte namhafte Persönlichkeit wenigstens, welche aus dem Konservatorium della Pietà hervorging, war die Violinspielerin Regina Strinasacchi, jene Künstlerin, für welche Mozart in Wien die B dur-Sonate mit Violinbegleitung komponierte. Regina Strinasacchi, eine der bedeutendsten Violinvirtuosinnen des vorigen Jahrhunderts, wurde 1764 zu Ostiglia bei Mantua geboren. Sie spielte mit Auszeichnung neben berühmten Künstlern im Pariser Concert spirituel, machte 1784 eine größere Kunstreise nach Deutschland und verheiratete sich 1785 mit dem Violoncellisten Johann Konrad Schlick, Herzogl. Gothaischem Konzertmeister. Nach dessen Tode lebte sie in Dresden und starb dort 1839.

---

1) Ein ähnliches, doch allgemeiner gehaltenes Urteil findet sich in Reichardts musikalischem Kunstmagazin Bd. 2, S. 17. — Genauere Nachrichten über die Konservatorien Venedigs enthalten „Hillers „Wöchentliche Nachrichten", Jahrg. 2, S. 175 ff.

Leop. Mozart berichtet über sie: „Sie spielt keine Note ohne Empfindung, sogar bey den Sinfonien spielte sie Alles mit Expression und ihr Adagio kann kein Mensch mit mehr Empfindung und rührender spielen als sie; ihr ganzes Herz und Seele ist bey der Melodie, die sie vorträgt; und ebenso schön ist ihr Ton und auch Kraft des Tones. Überhaupt finde, daß ein Frauenzimmer die Talent hat, mit mehr Ausdruck spielt als eine Mannsperson."

Abgesehen von diesen venezianischen Musikschulen, die mit geringen Ausnahmen wohl hauptsächlich für örtliche Bedürfnisse berechnet waren, zog Vivaldis persönliches Ansehen einzelne bedeutende auswärtige Talente nach Venedig. Wir sahen schon, daß Somis, der Schüler Corellis, Vivaldi aufsuchte. Außer diesem führt Gerber einen Deutschen: Daniel Theophil Treu, (s. den folgenden Abschnitt „Deutschland" dieses Buches. Er hatte seinen Namen italienisiert und nannte sich demzufolge auch Fedele) als Schüler Vivaldis an. In diesem Zusammenhange mag eine Notiz M. **Brenets** (Les concerts en France sous l'ancien régime) über eine sonst, wie es scheint, unbekannte Violinistin Platz finden. Sie lautet „Mme **Tasca**, Vénetienne, de la musique de l'empereur, se présentà le 8. Septembre (1750) avec un concerto de sa composition, „dans le goût de Vivaldi".

Der Richtung Vivaldis verwandt ist der venezianische Instrumentalkomponist **Francesco Antonio Bonporti** (geb. 1678, gest. 1740). Auch er bietet ein bemerkenswertes Beispiel für die rege Beteiligung des Dilettantismus an der Violinkomposition. Mit Selbstbewußtsein nennt er sich „Nobile dilettante e familiare aulico di S. M. Cesarea", bezüglich seiner Stellung am Wiener Hofe. Es sind von ihm verschiedene, dem damaligen Standpunkt angemessene Violinwerke im Druck erschienen. Sie lassen völlige künstlerische Durchbildung erkennen; doch kann von einem bestimmenden Einfluß Bonportis auf die Entwicklung der von ihm vertretenen Kompositionsgattung keine Rede sein.

Durch Corelli und Vivaldi war der Boden für eine Erscheinung bestellt, die im engen Anschluß an diese Meister eine neue Epoche des italienischen Violinspiels und nicht minder der Violinkomposition er-

öffnet. Wir erkennen dieselbe in Giuseppe Tartini. Dieser höchst bedeutende Meister wurde aber in dem ersten Stadium seiner Künstlerlaufbahn außer den obengenannten Vorbildern durch eine dritte Persönlichkeit so wesentlich beeinflußt, daß es notwendig erscheint, die Wirksamkeit der letzteren erst näher ins Auge zu fassen, bevor Tartinis Kunstmission einer Würdigung unterzogen wird. Es ist Francesco Maria Veracini mit dem selbstgewählten, seinen Geburtsort Florenz anzeigenden Beinamen „Fiorentino“.

Florenz war, wie die vorhergehende Darstellung zeigt, bereits frühzeitig in den Kreis derjenigen italienischen Städte getreten, welche nicht allein durch tonkünstlerische Bestrebungen überhaupt, sondern namentlich durch rege Teilnahme an dem Entwicklungsgange des Violinspiels und der Violinkomposition sich hervortaten. Wir erblickten in Antonio Veracini, dem Onkel des gleichnamigen berühmten Zeitgenossen Tartinis, einen namhaften Vertreter der Violine, dessen Tätigkeit entschieden auf eine Vermittlerrolle zwischen den verschiedenen hierhergehörigen Kunsterscheinungen der ersten und zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts deutet. Antonio Veracini war der Lehrmeister seines Neffen Francesco Maria und höchstwahrscheinlich auch der Florentiner Violinisten Valentini und Bitti.

Die Bekanntschaft Giuseppe Valentinis, geb. gegen 1690, (gest. 17..), machten wir schon in Rom, wo er bei Corellis Rückkehr aus Neapel als Solospieler auftrat. Er war zu Anfang des 18. Jahrhunderts in Diensten des Großherzogs von Toskana und auch Komponist für sein Instrument. Fétis führt von ihm neun Werke an. Ein in Cartiers „L'art de Violon“ aus denselben mitgeteiltes Adagio ist nicht uninteressant, doch sehr gesucht in harmonischer Beziehung. Um 1735 war er noch in Diensten des Florentiner Hofes.

Martinello Bitti (geb. 16.., gest. 17..), gleichfalls am Florentiner Hofe tätig, stand zu Anfang des 18. Jahrhunderts in Blüte, wie aus einer Mitteilung Gerbers hervorgeht, nach welcher der deutsche Kapellmeister Stölzel bei seiner Anwesenheit in Florenz (1714) ihn kannte. Diese Männer wurden jedoch durch ihren Landsmann Francesco Maria Veracini (geb. 1685 in Florenz, gest.

1750 bei Pisa), völlig in Schatten gestellt. Wenn sein Andenken nach einer kurzen glanzvollen Laufbahn bis auf unsere Tage herab erlosch, so darf sich die Gegenwart des schönen Vorrechts erfreuen, die Verdienste dieses Künstlers wieder zur Anerkennung zu bringen.

Veracinis Leben war im allgemeinen kein glückliches; es wurde mehrfach von den Bitterkeiten dieses Daseins heimgesucht und endete schließlich sogar mit jenen Enttäuschungen, denen schon so manche bedeutende Kraft unterlegen ist. Zum Teil waren diese traurigen Erfahrungen ohne Zweifel selbst verschuldet, zum Teil aber auch durch Neid, Mißgunst und widrige Umstände hervorgerufen. Veracini war eine echte Künstlernatur und als solche von eigenwilligem, leidenschaftlichem, zu Exzessen geneigtem Wesen. Er litt außerdem an einem gewissen Hochmut, und in seinem Selbstgefühl ging er sogar so weit, sich gelegentlich zu der Äußerung „Ein Gott und ein Veracini" hinreißen zu lassen. Einem unbedeutenden Menschen hätte man dergleichen unter mitleidigem Lächeln ungestraft hingehen lassen. Allein Veracini hatte das Glück und, man darf sagen, zugleich das Mißgeschick, ein genialer Mensch zu sein, und so wurde er denn neben enthusiastischer Anerkennung auch gelegentlich Gegenstand der Intrigue. Für sein leicht provozierendes Wesen gibt Gerber (nach Burney) folgenden Beleg: „Als sich Veracini einstmals gerade am Feste della Croce zu Lucca befand, wo gewöhnlich die ersten Meister Italiens zusammentreffen, um bey dieser Gelegenheit ihre Kunst zu zeigen, gab auch er seinen Namen an, um ein Violinsolo zu spielen. Als er nun ins Chor trat, um bei der ersten Violine Platz zu nehmen, fand er diesen schon durch den Pater Girolamo Laurenti[1]) von Bologna besetzt, welcher ihn fragte, wo er hin wolle? An den Platz der ersten Violine, antwortete Veracini. Laurenti macht ihm darauf begreiflich, daß dies jederzeit seine Stelle sey, daß er aber, wenn er ein Koncert spielen wollte, denselben entweder bey der Vesper oder während der hohen Messe einnehmen könne. Mit großer Verachtung kehrte ihm hierauf Veracini den Rücken zu, und suchte sich nun selbst den allerunterſten Platz im Orchester aus. Während nun Laurenti

1) Vergl. S. 79.

sein Koncert spielte, rührte Veracini keine Saite an, indem er mit großer Aufmerksamkeit zuhörte. Als die Reihe zu spielen an ihn kam, wollte er kein Koncert spielen, wohl aber ein Solo, wozu er den Violoncellisten Lanzetti aus Turin zum Begleiter verlangte. Nun spielte er am Rande des Chors sein Solo auf eine Manier, als ob er mit Gewalt in öffentlicher Kirche das Evviva auspressen wollte. Und als er an die Cadenz kam, drehte er sich nach Laurenti um und schrie: „Cosi si suona per fare il primo Violino!"

Ein derartiges Benehmen würde heute freilich mehr Anstoß erregen als damals, da man die Kirche halb als Konzertsaal betrachtete, und außerdem Wettkämpfe zwischen ausübenden Künstlern schon an der Tagesordnung waren. Doch ist es klar, daß Veracini sich auf diesem Wege keine Freunde erwerben konnte.

Schon 1714 trat er mit großem Erfolg in London auf. Von hier wandte er sich nach Venedig, wo ihn der Kurprinz Friedrich August von Sachsen 1716 hörte und engagierte. Er begab sich infolgedessen nach Dresden, und nachdem er dem Kurfürsten 1717 drei Violinsonaten überreicht hatte, wurde er als Kammerkomponist angestellt. Das Glück war ihm jedoch in seiner neuen Stellung nicht lange günstig, denn er erlebte bald einen Unfall, der ihm beinahe das Leben gekostet hätte. Über die Veranlassung dazu sind zwei von einander abweichende Versionen vorhanden. Gerber berichtet nach Matthesons Erzählung, daß Veracini „wegen häufigen Lesens chymischer Schriften und wegen dem Eifer in dem Studio seiner Kunst plötzlich närrisch wurde, so daß er sich am 13. August 1722 zwei Stock hoch zum Fenster hinunter stürzte, wobei er doch noch mit einem Beinbruch davon kam". Dagegen wird im Cramerschen Magazin berichtet, „daß dieser Sturz aus Verzweiflung und Scham erfolgt wäre, indem drei Tage vorher sein unerträglicher Stolz gegen die deutschen Mitglieder der Dresdner Kapelle in Gegenwart des Königs und des ganzen Hofes dadurch so sehr wäre gedehmüthigt worden: daß einer der dasigen untersten Ripienisten das Koncert, welches Veracini soeben gespielt hatte,[1] unmittelbar darauf, auf Pisendel's

1) Fétis bemerkt, daß es sich dabei um ein Pisendelsches Konzert gehandelt habe, welches Veracini a vista spielen mußte.

Veranlassung, nachspielen mußte. Und da es Pisendel vorher insgeheim fleißig mit ihm durchgegangen hatte, erhielt er vom ganzen Hof den Preis vor dem Italiener". Diese Lesart, welche sich bei den Biographen Veracinis mehrfach wiederfindet, hat wohl die größere Wahrscheinlichkeit für sich; denn es fehlte in Dresden zu keiner Zeit an Reibungen und mancherlei unwürdigen Boudoirmachinationen zwischen den vom Hofe oft einseitig bevorzugten Italienern und der deutschen Künstlerschaft. Der Konzertmeister Pisendel, dessen nähere Bekanntschaft wir weiterhin zu machen haben, mochte sich ebensosehr durch Veracinis Leistungen als Violinspieler und Tonsetzer, wie durch sein persönliches Auftreten zum Widerstande aufgefordert fühlen. Die Art dieses Widerstandes ist freilich, selbst wenn man das höchste Maß der Gereiztheit gegen Veracini voraussetzt, um so verwerflicher, als sie von einem Manne ausging, dessen Charakter für unantastbar galt. Die Biographen Pisendels lassen sichs wohl angelegen sein, dessen rechtschaffenen Sinn und Frömmigkeit zu rühmen, indem sie ausdrücklich bemerken, „er habe täglich mit Eifer die heilige Schrift gelesen". Sie gelangen indessen nicht zu dem naheliegenden Schluß, daß dieser so bibelfeste Konzertmeister, uneingedenk der christlichen Lehre von der Nächstenliebe, sich zu einer Handlungsweise verleiten ließ, die im grellen Widerspruch mit Edelsinn und Manneswürde steht. Hätte Pisendel sich selbst in einen Wettkampf mit Veracini eingelassen, wenn er sich kräftig genug dazu glaubte, oder demselben doch einen ebenbürtigen Rivalen entgegengestellt, so wäre der Italiener im ungünstigen Falle wenigstens mit dem Gefühl unterlegen, einem Stärkeren weichen zu müssen. Allein ihn unvorbereitet aufs Glatteis zu führen, mit einem untergeordneten Ripienisten zu konfrontieren, dem man dasselbe Stück heimlich für diesen Zweck einstudiert hatte, um Veracini desto sicherer dem Spott seiner Feinde preiszugeben, ist feige und unmännlich. Mag man die Sache, vorausgesetzt, daß sie auf voller Wahrheit beruhe, ansehen wie man will, auf Pisendel bleibt ein Makel haften und unwillkürlich gedenkt man der gewichtigen, zweischneidigen Worte Marcus Antonius: „Doch Brutus ist ein ehrenwerter Mann."

Veracini wurde von den Folgen seines Sturzes, bei dem er

außer einer Hüftenverletzung einen zweimaligen Beinbruch erlitt, zwar geheilt, behielt aber für sein ganzes Leben einen lahmen Fuß. Nach seiner Genesung verließ er Dresden, hielt sich demnächst in Böhmen und Italien auf, und ging 1736 wieder nach England. Hier konnte er indes nicht mehr zu der früheren Geltung kommen. Fétis berichtet, daß man seinen Stil veraltet fand, und daß ihm selbst die Vergleichung mit Geminiani nachteilig gewesen sei. Er kehrte 1747 in sein Heimatland zurück, und starb 1750 bei Pisa in gedrückten Verhältnissen.

Als Komponist genoß Veracini bei seinen Zeitgenossen keine sonderliche Anerkennung. Man goutierte seine Musik nicht und machte ihr den Vorwurf grillenhafter und kapriziöser Bizarrerie. Wir urteilen heute über dieselbe anders und finden sie vielmehr geistreich, originell, voll Feuer, Noblesse und Tiefe der Empfindung. Um Veracinis Bedeutung als Violinkomponist zu ermessen und richtig zu würdigen, muß man die Geigenliteratur des vorigen Jahrhunderts genau kennen. Doch schon bei einer einfachen Vergleichung mit den namhaftesten Violinkomponisten seiner Zeit gelangt man zu der Einsicht, daß er einer der vornehmsten Repräsentanten seines Faches war. Zugleich begreifen wir aber auch, warum der Künstler während seines Lebens nicht durchdringen konnte. Seine Zeit war nicht auf den Ton gestimmt, welchen er anschlug. In der Tat, Veracini sondert sich durch gewisse Eigentümlichkeiten wesentlich von der normalen, sozusagen objektiven Gestaltungsweise der damaligen Violinmeister ab. Im Gegensatz zu ihnen ist sein Ausdruck von scharfer individueller Ausprägung. Für die oft fein zugespitzte melodische und modulatorische Bewegung, sowie für die Handhabung der reicheren, minutiöseren Harmonik seiner Musik gab es zu jener Zeit kaum schon empfängliche Gemüter. Man war durch Corelli insbesondere an eine breitere, gemessenere, dem Kirchenstil verwandte Behandlungsweise der Violine gewöhnt. So wird es denn erklärlich, daß Veracinis subjektiverer Ausdruck uns geläufiger und sympathischer ist, als dem damaligen Publikum.

Veracinis Musik zeichnet sich insbesondere durch eine für seine Zeit ungewöhnliche Freiheit der melodischen und thematischen Gestaltung,

nicht minder aber durch kühne, wahrhaft moderne harmonische Wendungen aus. Ein zweites Merkmal ist die eigentümliche Anwendung der Chromatik, mit deren Hilfe er die feinsten Schattierungen und Stimmungen auszudrücken weiß. Endlich ist seine Musik, abgesehen von einzelnen Exzentrizitäten, übersichtlich klar und durch leicht beflügelten Schwung der Allegrosätze ausgezeichnet.

Es existieren von ihm zwei in Dresden (1721) und in London und Florenz (1744) gedruckte Violinwerke mit je 12 Violinsonaten.[1]) Die von ihm hinterlassenen Manuskripte, bestehend in einigen Konzerten und Symphonien für zwei Violinen, Viola, Violoncello nnd Basso continuo per il clavicembalo, sind unbekannt geblieben. Außerdem werden drei in London gedruckte und wenigstens zum Teil daselbst aufgeführte Opern Veracinis bei Gerber namhaft gemacht.

Als Violinspieler fand Veracini die höchste Beachtung. Fétis bemerkt, daß er schon während seines ersten Londoner Aufenthaltes als ein Wunder von Geschicklichkeit betrachtet wurde, und durch Burney wissen wir, daß er ihn bei der zweiten Anwesenheit in der Weltstadt trotz seines zunehmenden Alters doch noch immer auf eine ungewöhnliche Art spielen hörte. Andern Nachrichten zufolge soll ihm bei glanzvollem, durch jedes Orchester hindurchbringenden Ton eine außerordentliche Beherrschung des Trillers, der Arpeggien, Doppelgriffe und insbesondere der Bogenführung eigen gewesen sein. In letzterer Beziehung war er denn auch von wichtigstem Einfluß auf Tartini, der ihm 1716 (oder 1714) in Venedig begegnete. Als nämlich Veracini dort auftrat, ließ man, um ihm einen künstlerischen Wettkampf anzubieten, Tartini aus Padua kommen. Beide Meister sollten bei einer, zu Ehren des schon erwähnten Kurprinzen von Sachsen im Palast der Donna Pisana Mocenigo veranstalteten Akademie um die Palme des Vorranges streiten. Als aber Tartini Veracinis kühne und ganz neue Spielart gehört hatte, zog er es vor, ohne in die Schranken getreten zu sein, das Feld zu räumen und Venedig zu verlassen. Tartini war damals bereits 24 Jahre alt, und

1) Die von Ferd. David bei Breitkopf und Härtel, sowie vom Verf. dieser Blätter bei B. Senff in Leipzig und Simrock in Berlin herausgegebenen Kompositionen sind aus denselben entnommen.

obwohl als Künstler schon in hohem Ansehen stehend, ließ er es sich doch nicht verdrießen, abgeschieden von dem Schauplatze seines Wirkens, die empfangenen Eindrücke in einem erneuerten Studium zu verwerten und zu verarbeiten. Kein Opfer war ihm zu groß; er trennte sich von seiner Frau und begab sich für längere Zeiten nach Ancona, wo er zurückgezogen von der Welt seiner Kunst lebte und namentlich den freieren, vielseitigeren Gebrauch des Bogens zum Gegenstande seiner besonderen Aufmerksamkeit machte. Nicht eher trat er wieder vor das Forum der Öffentlichkeit, bis er seinem künstlerischen Ehrgeiz Genüge getan hatte. So rüstete sich Tartini für sein Tagewerk. Er wurde der musikalischen Welt ein leuchtendes Vorbild, nicht nur als schaffender und ausübender Künstler, sondern auch als derjenige Meister, dem

die Paduaner Schule

ihr Dasein verdankt.

Giuseppe Tartini wurde den 12. April 1692 zu Pirano in Istrien geboren. Sein Vater Giovanni Antonio, ein Florentiner, von den Bürgern Parenzos aus Dankbarkeit für Dotierung der städtischen Kathedrale zum Nobile des Orts erwählt, gab ihm eine treffliche Erziehung. Anfangs besuchte er die Priesterschule „dell' Oratorio di S. Filippo Neri“, sodann aber die der „Padri dalle scuole Pie“ zu Capo d'Istria. Hier erhielt er neben dem wissenschaftlichen Unterricht Anleitung in den Elementargegenständen der Musik und des Violinspiels. Tartinis Eltern hegten den Wunsch, ihren talentvollen Sohn dem geistlichen Stande zu widmen. Doch als sie sahen, daß sich seine Natur gegen das schwarze Gewand sträubte, schickten sie ihn 1710 nach Padua, um ihn dort durch das Rechtsstudium für die advokatorische Praxis vorbereiten zu lassen. Allein Tartini war ein jugendlicher Brausekopf, dem die Künstlernatur schneller als andern Menschen das Blut durch die Adern trieb. Wie konnte da der schlau besonnene, mit kaltem Verstande abwägende Advokat zu seinem Rechte kommen? Er versäumte nicht geradezu sein Studium, bevorzugte aber doch seine Lieblingsneigungen: Musik und Fechtkunst. Die letztere übte er mit solcher Meisterschaft aus, daß er

den Entschluß faßte, als Fechtmeister nach Neapel oder, wenn es ihm dort nicht glücken sollte, nach Frankreich zu gehen. Allein hieran wurde er, von Amors Pfeil getroffen, glücklicherweise verhindert, denn was die Welt an Tartinis Klinge verlor, gewann sie hundertfach an seinem Violinbogen. Er verliebte sich in eine junge Paduanerin, deren Lehrer er war, und ohne eine menschliche Seele in sein süßes Geheimnis zu ziehen, schritt er auf der Stelle auch zur Heirat, wie es einem resoluten Studenten jener Zeit wohl anstehen mochte. Seine Eltern waren freilich, als sie nachträglich davon Kunde erhielten, so erzürnt auf ihn, daß sie fortan ihm jede Unterstützung versagten. Noch schlimmer erging es Tartini aber in seinem Wohnort selbst, denn es währte nicht lange, so drohte ihn das Geschick in der Person des Kardinals Giorgio Cornaro, Bischofs von Padua, zu ereilen. Derselbe, durch die Familie seiner Neuvermählten[1]) dazu ermächtigt, ließ den Studiosus juris verfolgen. Was blieb Tartini übrig, als das Weite zu suchen, wenn er nicht den Händen der Familienrache anheimfallen wollte? Notgedrungen ließ er seine Schöne im Stich und machte sich als Pilger verkleidet auf den Weg nach Rom. Umherirrend im Lande, erreichte er indessen nicht sein Reiseziel, sondern blieb im Minoritenkloster zu Assisi bei einem Verwandten seiner Eltern. Hier fand er die seinem Inkognito erwünschte Freistatt.

Die Einförmigkeit des Klosterlebens mochte Tartini nach dem bunt bewegten Studentenleben und der wie durch einen Sturmwind jäh verscheuchten Liebesmorgenröte wenig behagen. Sie gereichte ihm indessen zum Wohle, da die stille, gleichförmige Lebensweise unter frommen Brüdern ihm hinreichende Muße zu Selbstschau und Einkehr in sein Inneres ließ. Seine Leidenschaften wichen allmählich einer besonnenern Lebensanschauung und Tartini verdankte einer längeren, unfreiwilligen Villegiatur zu Assisi nichts Geringeres, als die Aneignung eines ruhigen, gesetzten und bescheidenen Wesens. Musik war hier seine Hauptbeschäftigung. Er nahm das Studium

---

1) Rieman (Mus. Lex.) gibt an, daß der Kardinal Cornaro selbst ein Verwandter von Tartinis Gattin gewesen sei.

der Violine wieder mit Eifer auf, und ein Pater Namens Boemo (sein eigentlicher Name war Czernohorski) ging ihm bei seinen sonstigen musikalischen Übungen zur Hand. Seine Fortschritte waren so bedeutend, daß er sich bald an Sonn- und Feiertagen während der kirchlichen Zeremonie als Solospieler hören lassen konnte. Der Zufall wollte es, daß er dabei von einem dem Gottesdienst beiwohnenden Paduaner erkannt wurde. Dieser verriet den Aufenthaltsort Tartinis und er wurde infolge dessen der Welt wiedergegeben; denn als seine ihm treu gebliebene Gattin ihn davon benachrichtigte, daß der Zorn des Kardinals Cornaro und ihrer Familie nicht nur einer versöhnlichen Stimmung Platz gemacht habe, sondern daß auch die eheliche Verbindung gebilligt werde, kehrte der Flüchtling nach Padua zurück.

Nicht lange war Tartini daheim, als seine denkwürdige Begegnung mit Veracini in Venedig stattfand, die, wie schon ausgesprochen wurde, den Musensohn erst auf seinen künstlerischen Standpunkt erhob, durch den er sich für seinen Lebensberuf völlig geschickt machte. Das eindringliche Geigenstudium, dem er sich nach Veracinis Vorbild zu Ancona in völliger Zurückgezogenheit hingab, förderte ihn zum beherrschenden Meister seines Instrumentes. Jetzt konnte er in Padua eine seinen Leistungen entsprechende Position erwarten und fordern. Sie wurde ihm 1721 durch die Anstellung als Soloviolinist und Orchesterchef bei der Kirche des heiligen Antonius von Padua zuteil. Die Kapelle derselben, zu jener Zeit unter Leitung Francesco Antonio Valottis, bestand aus 16 Sängern und 24 Instrumentalisten und galt als eine der besten italienischen Kunstanstalten.

Tartinis Ruf verbreitete sich nicht nur im Vaterlande, sondern auch über dasselbe hinaus so schnell, daß er schon zwei Jahre nach erfolgter Anstellung eine Einladung von Prag her erhielt, um bei den Krönungsfeierlichkeiten Kaiser Karls VI. mitzuwirken. Diese Berufung wurde zugleich Veranlassung zu einem dreijährigen Aufenthalt (1723—25) des Meisters in der böhmischen Hauptstadt, da der kunstsinnige Graf Kinski sich nicht die Gelegenheit entgehen ließ, eine so ausgezeichnete Persönlichkeit an sich zu fesseln. Hier hörte ihn

9*

Quantz, dessen Urteil über Tartini folgendermaßen lautet: „Er war in der Tat einer der größten Violinspieler. Er brachte einen schönen Ton aus dem Instrument. Finger und Bogen hatte er in gleicher Gewalt. Die größten Schwierigkeiten führte er ohne sonderliche Mühe sehr rein aus. Die Triller, sogar Doppeltriller, schlug er mit allen Fingern gleich gut. Er mischte, sowohl in geschwinden als langsamen Sätzen, viele Doppelgriffe mit unter, und spielte gern in der äußersten Höhe. Allein sein Vortrag war nicht rührend und sein Geschmack nicht edel, vielmehr der guten Singart ganz entgegen."

Ein Gewährsmann wie Quantz hat allen Anspruch auf Glaubwürdigkeit. Und doch kann man es bei seinem Urteil über Tartini nicht bewenden lassen. Wenn er sagt, daß Tartinis Vortrag nicht rührend gewesen sei, so mag er recht behalten. Es kann ein Künstler tiefes Gefühl offenbaren, ohne geradezu zu rühren. Zudem lehrt die Erfahrung, daß nichts relativer ist als Urteile über Gefühl, denn jeder hat eine andere Art zu empfinden. Ist es nicht vorgekommen, daß man die warmblütige, tiefempfundene Musik Mozarts kalt und marmorglatt genannt hat? Hat Spohr nicht den Vorwurf einer zu kühlen Vortragsweise ertragen müssen? Es gibt Leute genug, die für ein durchgebildetes, harmonisch maßvolles und in feinen Linien sich bewegendes Gefühl durchaus kein Verständnis haben. Sie können nur durch Gefühlsexzesse, heftige Kontraste, oft sogar auch nur durch ein karikiertes Pathos oder vielmehr durch die Grimasse des Gefühls in Bewegung gesetzt werden. Ähnlich verhält es sich mit dem Geschmack; er ist ein proteusartiges, schwer zu kontrollierendes Ding, abhängig von Bildung und individueller Auffassungsgabe desjenigen, der urteilt. „Ohne Geschmack und der guten Singkunst entgegen" sollte Tartini gespielt haben, er, der ausdrücklich den Grundsatz aufstellte, daß man gut singen müsse, um gut spielen zu können[1]), — er, der über Spieler, welche durch ihre Technik zu glänzen suchten, äußerte: „Das ist schön! das ist schwer! aber hier (mit der Hand aufs Herz deutend) hat es mir nichts gesagt"? Wenn irgend etwas angezweifelt werden darf, so ist es die Richtigkeit des Quantzschen Urteiles.

1) S. Campagnolis Violinschule. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Widerlegt wird es zunächst durch eine Mitteilung Lahoussayes, eines Schülers Tartinis. „Nichts“, so sagt er, „könnte das Erstaunen und die Bewunderung ausdrücken, welche mir die Vollendung und Reinheit seines Tones, der Reiz des Ausdruckes, die Magie seiner Bogenführung, mit einem Wort, die gesamte Vollendung seiner Leistungen verursachte.“ Dann aber bedarf es nur eines flüchtigen Blickes auf Tartinis Werke. Wer die in ihnen enthaltenen, ebenso tief empfundenen als melodiösen Adagios schreiben konnte, der ließ es auch sicherlich nicht an geschmackvoll edler und gesangreicher Behandlung des Instrumentes fehlen, für welches er schrieb, es wäre denn, daß man der Annahme huldigen wollte, Tartini sei erst als alter Mann zu Gefühl und Vortrag gelangt, — eine Voraussetzung, die sich von selbst entkräftet; denn wer in der Blüte seiner Jahre nicht feinfühlig ist, wird es überhaupt nie werden. Gewiß, der gute, brave Quantz war entweder schlecht gelaunt, als er Tartini hörte, oder er hatte Vorstellungen absonderlichster Art über Gefühl und Vortrag.

Tartini konnte sich, nachdem er seine Prager Beziehungen abgebrochen und nach Padua zurückgekehrt war, wo er 1728 eine hohe Schule des Violinspieles errichtete, nie wieder dazu entschließen, das Vaterland und den heimischen Wirkungskreis zu verlassen, so glänzende Anerbietungen ihm auch in der Folge zuteil wurden. Selbst den Lockungen des guineenreichen England, das immer bereit war, in Ermangelung eigener künstlerischer Produktivität fremde Kräfte auszubeuten, vermochte er zu widerstehen. Denn obwohl der Meister in Padua nicht mehr als ein standesgemäßes Auskommen hatte — sein Gehalt wird auf 400 Dukaten angegeben — so lehnte er doch eine Einladung des Lord Midlesex nach London ab, welcher ihm die Summe von 3000 Pfund Sterling verhieß. Anspruchslosen Sinnes gab er dem Vermittler dieser Offerte, Marchese degli Obizzi, folgende Antwort: „Ich habe eine Frau, die mit mir gleichen Sinnes ist, und keine Kinder. Wir sind mit unserm Zustande sehr zufrieden; und wenn sich je in uns ein Wunsch regt, so ist es doch der nicht, mehr zu besitzen als wir haben.“ Daß er uneigennützig war, beweist sein Wohltätigkeitssinn. Er unterstützte Witwen und Waisen, ließ Kin-

der armer Eltern auf seine Kosten unterrichten, und unterwies unbemittelte Schüler gegen eine geringe Entschädigung oder gar umsonst.

Tartinis Lebensabend wurde durch ein schmerzhaftes Fußleiden getrübt, das auch die Ursache seines Todes war. Er starb, von seinem Favoritschüler Nardini mit kindlicher Liebe gepflegt, im 78. Lebensjahre, am 26. Februar 1770, tief betrauert von den Freunden und Verehrern der Kunst. In der Parochialkirche Santa Catarina zu Padua fand er seine Ruhestätte. Sie trägt die einfache Inschrift: „Joseph Tartini sibi et conjugi suæ posuit. Obiit IV Kal. Mart. MDCCLXX. Aet. LXXVIII. Giulio Meneghini, sein Schüler und Amtsnachfolger, veranstaltete am 31. März desselben Jahres in der Servitenkirche eine solenne Gedächtnisfeier. Bei derselben wurde von der Kapelle, welcher er vorgestanden, ein Requiem Valottis aufgeführt. Das Elogium hielt der Abbáte Franzago. Dasselbe erschien 1770, und in zweiter Auflage 1792 zu Padua im Druck.

Tartini ist nicht minder in Wort und Schrift gefeiert worden als Corelli. Die Verehrer seiner Kunst versäumten es nicht, ihn in Epigrammen zu preisen, von denen uns die beiden nachstehenden aufbehalten sind. Das erstere derselben war für Tartinis Bildnis bestimmt:

Tartini haud potuit veracius exprimi imago
Sive lyram tangat, seu meditetur, is est.

Das zweite dagegen lautet:

Hic fidibus, scriptis, claris hic magnus alumnis.
Cui par nemo fuit, forte nec ullus erit.

Und auch die Stadt Padua, wennschon sie kein römisches Pantheon besaß, in welchem man den Meister wie seinen Vorläufer Corelli hätte verewigen können, ließ es an einem äußeren Zeichen der Verehrung nicht fehlen. Am südlichen Teil des Orts liegt ein anmutiger Spaziergang, „Prato della Valle“ genannt. Hier befindet sich unter einer beträchtlichen Anzahl von Bildsäulen berühmter Paduaner und anderer hervorragender Männer, welche die dortige Universität besucht, auch Tartinis Statue mit der Inschrift:

Jos. Tartini. Piranensi.
In Patav. Basilic. D. Antonii.
Fidium. Profess. Primario.
Eximio. Scriptis. et Alumnis.
Clarissimo.
Perenne. Monumentum. Gloriæ.
Aere. Collato.
Bon. Art. Amatores.
P. C.
An. MDCCCVI.

Zu seinen Füßen liegen Geige und Bogen und als Hindeutung auf seine Tätigkeit als Theoretiker auch Bücher. Die linke Hand ist auf die Büste Valottis gestützt, während die rechte auf diese hinweist. Ein dauerndes Denkmal hat dem Meister seine Vaterstadt endlich gesetzt: dasselbe wurde am 2. August 1896 in Pirano feierlich enthüllt.

Tartinis geistiges Wirken läßt eine Doppelnatur ungewöhnlicher Art erkennen. Der Meister war nicht nur hervorragend als Komponist, sondern beteiligte sich auch mit eifrigster Hingebung an der Untersuchung wissenschaftlicher Probleme, deren Lösung ihn sein ganzes langes Leben hindurch beschäftigte. Er hatte während seiner Studien in Ancona beim Violinspiel die Wahrnehmung gemacht, daß das Erklingen von Doppelgriffen einen dritten Ton, den sogenannten Kombinationston (Differenzton) erzeugt.[1]) Aus dieser Beobachtung zog er zunächst einen wesentlichen Vorteil für die Intonation, da er fand, daß der dritte Ton nur dann hörbar wurde, wenn die Intervalle in voller Reinheit ertönten. Und so sorgsam war er in dieser Hinsicht, daß er auch jederzeit seinen Schülern die Berücksichtigung dieses Kriteriums bei ihren Studien anempfahl.[2]) Doch beruhigte er sich

1) Man setzt die Zeit dieser Entdeckung in das Jahr 1714. Doch findet hier möglicherweise ein Irrtum statt, da Tartini sich vielleicht erst 1716 nach Ancona zurückzog, wie S. 129 schon gesagt wurde.

2) Leopold Mozart empfiehlt in seiner Violinschule gleichfalls dasselbe Verfahren zur Erzielung einer guten Intonation bei Doppelgriffen, — ein Beweis, daß er alles neue, was einer Berücksichtigung wert war, in Betracht zog und sofort zur Anwendung brachte.

nicht bei der bloßen Tatsache. Er war bemüht, eine Erklärung für diese Erscheinung zu finden, sie wissenschaftlich zu begründen. Hier reichten indessen weder seine Kenntnisse aus, noch bot der damalige Standpunkt der Akustik sichere Haltpunkte für die Erklärung des beobachteten Phänomens. Tartini half sich im Drange nach Erkenntnis so gut wie er konnte. Er verfaßte, vielleicht um sich selbst zunächst klarer über diese Materie zu werden, ein umfangreiches theoretisches Werk, welches er 1754 zu Padua unter dem Titel: „Trattato di musica secondo la vera scienza dell' armonia" drucken ließ. Es handelt in folgenden 6 Hauptabschnitten: 1) Vom harmonischen Phänomen usw., 2) Vom harmonischen Zirkel usw., 3) Vom musikalischen System usw., 4) Von der diatonischen Skala usw., 5) Von den alten und modernen Tonarten, 6) Von den Intervallen und Modulationen der modernen Musik. Diese Schrift wurde bald nach ihrer Veröffentlichung Gegenstand der wissenschaftlichen Untersuchung, und Tartini erwarb sich infolgedessen namentlich die Gegnerschaft Pronys, Serres (in Genf), Mercadier de Belestats und später auch J. J. Rousseaus.[1] Die Widerlegungen, zunächst der beiden erstgenannten Männer, bekehrten indessen Tartini nicht; er gab vielmehr 1767 ein zweites Buch: „De' principii dell' armonia musicale contenuta nel diatonico genere" heraus. In diesem Werke machte er dem Franzosen Remieu gegenüber, der das Phänomen des dritten Tones 1743 gefunden haben wollte, den Anspruch der Priorität für seine Entdeckung geltend. Die Serresche Streitschrift wurde durch eine „Risposta di Giuseppe Tartini alla critica del di lui Trattato di Musica di Mons. Serre di Ginevra (in Venezia 1767)" beantwortet. Diese Broschüre soll den Generalpostmeister Grafen Thurn und Taxis, einen Schüler und Freund Tartinis, zum Verfasser haben. Auch wird (bei Fétis) eine Schrift des genannten Grafen: „Risposta di un anonimo al celebre Signor Rousseau circa il suo sentimento in proposito d'alcune proposizioni del Sig. G. Tartini" (in Venezia 1769) zitiert.

Man sieht, Tartini war unmittelbar und mittelbar in einen

1) Fétis gibt über die von den genannten Männern veröffentlichten Streitschriften und deren Inhalt in seiner „Biographie universelle" unter

umfangreichen Federkrieg verwickelt worden, der freilich unerledigt blieb, da man sich nicht verständigte, und wegen unzureichender Sachkenntnis auch nicht verständigen konnte. Erst in neuester Zeit ist das Phänomen des Kombinationstones durch Helmholtz[1]) geniale Beobachtungen und Untersuchungen vollständig erkannt und erklärt worden. Man weiß nun, daß „der Kombinationston entsteht, wenn die von zwei Tönen gleichzeitig erregten Schwingungen so weite Elongationen besitzen, daß sie nicht mehr als verschwindend klein angesehen werden können. Die Folge hiervon sind dann Vibrationen der Luft oder wenigstens der Gehörknöchelchen, welche den Kombinationston erzeugen“.[2])

Tartini hatte sich übrigens so sehr in die Theoreme der Tonkunst vertieft, daß er noch in späten Lebensjahren eine Schrift: „Delle ragioni e delle proporzioni“ in sechs Büchern verfaßte. Er vermachte dieselbe seinem Freunde, dem Paduaner Professor Colombo mit dem Wunsch, sie zu verbessern und herauszugeben. Doch ist die Arbeit spurlos verschwunden.

Wir haben vorstehend, soweit es der Raum dieser Blätter ge-

---

dem Artikel Tartini ein eingehenderes Raisonnement, dessen Wert zu bestimmen ich mir nicht getraue.

1) S. Helmholtz: „Die Lehre von den Tonempfindungen“, S. 228 ff. Es wird in diesem Werke übrigens bemerkt, daß der Organist Sorge die Kombinationstöne 1740 zuerst entdeckt habe, während sie von Tartini angeblich schon vor 1720 beobachtet wurden.

2) Pisko, Die neueren Apparate der Akustik. Einleitung S. IX. Wien C. Gerolds Sohn, 1865. — Ich möchte bei dieser Gelegenheit nicht unterlassen, den Leser, welcher sich für das Verhältnis der Musik zur Akustik interessiert, auf das sehr verständlich und anregend geschriebene Werk des leider zu früh verstorbenen Dr. Alfred Jonquière „Grundriß der musikalischen Akustik“ hinzuweisen. Jonquière hatte Mathematik und Physik studiert, sich aber weiterhin, bei seinen beträchtlichen Anlagen für die Musik, und speziell für die Violine, dieser zugewendet. Er war in der zweiten Hälfte der neunziger Jahre Zögling der Hochschule für Musik in Berlin, ein guter Violinist und gediegener Musiker, dabei wissenschaftlich wie menschlich hoch gebildet. Sein oben erwähntes, 1898 erschienenes Erstlingswerk fand verdiente günstige Aufnahme. Sein durch Melancholie veranlaßter, freiwilliger Tod im Frühjahr 1899 überraschte schmerzlich alle die, die ihn gekannt und auf seine Talente Hoffnung gesetzt hatten.

stattet, in allgemeinen Umrissen Tartinis schriftstellerische Tätigkeit anzudeuten versucht. Sie ist bedeutend genug, um ein helles Licht auf des Künstlers scharf ausgeprägte Verstandesrichtung zu werfen. Denn obwohl es ihm trotz allen Bemühens nicht gelang, eine unantastbare systematische Begründung theoretischer Fragen, insbesondere aber der Lehre von dem Kombinationstone zustande zu bringen, so spricht doch der Umstand, daß namhafte Männer der Wissenschaft es der Mühe wert erachteten, auf seine Anschauungen ausführlich einzugehen, sehr vernehmlich für seine Denkkraft. Burney wendet im Hinblick auf Tartinis theoretische Arbeiten das Sokratische Wort an: „Was ich davon verstehe, ist vortrefflich, und deswegen bin ich geneigt zu glauben, daß das, was ich nicht verstehe, gleichfalls vortrefflich ist." Allerdings wird Tartinis Ausdrucksweise in seinen Schriften als eine oft unklare und schwülstige bezeichnet. Der schon genannte Professor Colombo soll diese freilich nicht empfehlenswerte Eigentümlichkeit der Darstellung dadurch erklärt haben, daß sein Freund Tartini „ein schlechter Rechenmeister und ein noch schlechterer Mathematiker gewesen sei". Er habe sich deswegen bei seinen musikalischen Berechnungen ein ganz eigenes Verfahren ausgedacht, das ihm durch die Übung eben so leicht geworden sei, als es andern unverständlich blieb, und demzufolge seine Thesen in mancherlei mathematische und algebraische Dunkelheiten eingehüllt. Wie dem nun auch sei, wie hoch oder gering man den positiven Wert von Tartinis Schriften veranschlagen möge, es ist sicher, daß er als ausübender und schaffender Musiker eine höhere Bedeutung für uns hat, wie als Mann der Wissenschaft.

Tartini war als Komponist von einer ungemeinen Fruchtbarkeit. Wenn man den Berichten älterer und neuerer Schriftsteller trauen darf, so wäre nur der kleinste Teil seiner Violinwerke in die Öffentlichkeit gedrungen. Gerber gibt an, daß sich „über zweihundert Violinkonzerte und ebensoviel Violinsolos als Manuskripte in den Händen seiner Landsleute befänden", — eine Zahl, die offenbar zu hoch gegriffen ist. Der Franzose Fayolle[1]) begnügt sich schon mit

1) S. dessen Schrift „Paganini et Beriot", Paris, Legouest 1831, und Allgem. Mus.-Ztg. vom Jahre 1812. Nr. 26.

100 Sonaten und ebensoviel Konzerten im Manuskript.[1]) Fétis dagegen macht die Angabe, Tartini habe außer seinen gedruckten Werken 48 Sonaten für Violine und Baß, und 127 Konzerte für Violine Solo mit Begleitung des Streichquartetts hinterlassen, von denen sich ein großer Teil abschriftlich auf der Konservatoriumsbibliothek zu Paris befinde. Es wird sich schwerlich heute noch ermitteln lassen, inwieweit diese Behauptungen wahr sind, denn die Originalmanuskripte der Tartinischen Werke, welche (nach Gerber) in den Besitz des Grafen Thurn und Taxis zu Venedig übergingen, dürften kaum mehr beisammen, sondern in der ganzen Welt zerstreut sein. Jedenfalls hat Tartini weit mehr Musik geschrieben als veröffentlicht.[2])

Die von Tartini gedruckten Werke, deren vollständiges Verzeichnis Fétis mitteilt, belaufen sich auf einige 50 Sonaten mit Baß und 18 Konzerte mit Quartettbegleitung. Sie erschienen vom Jahre 1734 ab meist zu Amsterdam, London und Paris in verschiedenen Ausgaben. Bemerkenswert ist es, daß sich unter denselben nur eine Triosonate für 2 Violinen und Baß findet[3]), während diese von seinen Vorgängern und Zeitgenossen so sehr kultivierte Gattung bis zu Ende des 18. Jahrhunderts in Mode blieb.

Auch eine Vokalkomposition, ein Miserere, schrieb Tartini, welches am Karmittwoch des Jahres 1768 zu Rom in der sixtinischen Kapelle aufgeführt wurde. Der Baron Agostino Forno, Verfasser eines Elogiums auf Tartini, welches bei dieser Gelegenheit verlesen wurde, weist diesem Werke den ersten Platz unter allen Schöpfungen des Meisters zu. „Weit entfernt die Lobreden des Barons Forno zu verdienen", bemerkte Fétis im Hinblick darauf, „wurde dieses Stück

1) Die Kollektion von Farrenc in Paris soll gegen 100 Sonaten von Tartini enthalten haben.

2) Bei meiner wiederholten Anwesenheit in Padua sah ich durch Vermittelung des Kapellmeisters an der Basilica S. Antonio, Melchiore Balbi, einige Manuskripte Tartinis in der Bibliothek der genannten Kirche. Es waren sogenannte „Sonate da chiesa" mit Quartettbegleitung.

3) Unter den Notenbeständen der Basilica S. Antonio in Padua befinden sich einige handschriftliche Sonaten Tartinis für zwei Violinen und Baß, die aber inhaltlich kein besonderes Interesse zu erregen vermögen.

für so schwach befunden, daß man einstimmig beschloß, es nicht wieder aufzuführen, und wirklich ist es seitdem nicht mehr gehört worden".

Wenn wir Tartinis sämtliche uns zugänglich gewordenen Instrumentalwerke betrachten, so empfangen wir den Eindruck einer geistig bedeutenden Persönlichkeit. Im wesentlichen auf Corelli und Vivaldi gestützt, deren Werke ihm bereits feste Normen für die formell und geistig einzuschlagende Richtung boten, vermochte er bei seiner hohen Begabung die Violinkomposition gegen seine Vorgänger um eine beträchtliche Stufe emporzuheben. Der durch ihn bewirkte Fortschritt ist nach Form und Gehalt gleich groß. Die Motive werden vollwichtiger, langatmiger und von reinerem, mannigfaltigerem melodischen Gepräge; das Passagenwerk läßt eine organischere Entfaltung sowie einen inneren Zusammenhang mit dem ganzen Satzgefüge erkennen. Harmonie und Modulation erweitern sich bei kerniger Einfachheit und klarer Plastik der Gestaltung zu reicherem Ausdruck. Endlich klärt sich die Struktur, namentlich der Allegrosätze, durch schärfere Hervorhebung der kontrastierenden Elementen ab, wie sich denn auch hier und da unverkennbar Ansätze zu Seiten- und Mittelmotiven bemerklich machen. Doch ist es dem Meister nicht genug, in den genannten Beziehungen höheren Ansprüchen gerecht zu werden; er offenbart nicht minder den Drang, mit seiner Musik eine bestimmte, poetisch gefärbte Stimmung auszudrücken, und oft gelingt es ihm.

Ein lyrisch elegischer Zug, gesättigt von warmer Empfindung, erfüllt wesentlich die langsamen, getragenen Tonstücke Tartinis. Besonders glänzende Beispiele dafür bieten die beiden Sonaten in G moll, Nr. 10, op. 1 (ehemals unter dem Namen „Didone abandonnata" bekannt), sowie Nr. 1, op. 2[1]) und insbesondere die sogenannte Teufelssonate, die auch in G moll steht[2]). Im engen Anschluß an Corelli und Vivaldi geht er mithin nicht nur nach formeller, sondern auch nach inhaltlicher Seite über beide Meister hinaus, indem er bestimmte Stimmungsgebiete betritt. Doch erreicht er noch nicht die

1) Sie befindet sich in der von C. Witting bei Holle in Wolfenbüttel herausgegebenen „Kunst des Violinspiels".

2) Neu herausgegeben u. a. in D. Alards „Maîtres classiques du Violon". Dort auch noch 2 andere Sonaten des Meisters.

freiere Tongestaltung Veracinis. Dieser offenbart mehr individuelles Tonleben; er eröffnet bereits die Perspektive auf eine kommende Zeit, während Tartinis Empfindungswelt noch ganz entschieden unter dem Einfluß des kirchlichen Pathos steht: nur in sehr vereinzelten Fällen macht er den Versuch, sich der ihn beherrschenden Sphäre zu entziehen. Dies erklärt sich zum Teil daraus, daß viele seiner Sonaten und Konzerte ausschließlich für die Kirche geschrieben wurden, der er bis in seine spätesten Lebensjahre mit ungeschwächtem Eifer als Solospieler diente. Es wird (bei Gerber) ausdrücklich berichtet, „sein Eifer für den Dienst seines Schutzheiligen (S. Antonio) sei so groß gewesen, daß er trotz der Verpflichtung, nur an hohen Festen in der Kirche zu spielen, selbst noch bei seinen schwachen und kranken Nerven selten eine Woche vorbeiließ, ohne einmal zu spielen". Und Fayolle erwähnt übereinstimmend hiermit: „Man erzählt, daß der Meister noch im hohen Alter in die Hauptkirche von Padua ging, um daselbst das Adagio seiner Sonate, genannt „Imperator"[1]), zu spielen.

Der von Tartini eingenommene Standpunkt als Violinkomponist war für geraume Zeit der herrschende. Seine Nachfolger bewegen sich vorzugsweise in den von ihm gesteckten Grenzen, bleiben jedoch in Erfindung und Größe des Stils bedeutend gegen ihn zurück. Nur hin und wieder lassen sie eine Erweiterung gewisser technischer Seiten des Violinspiels und ein Hinüberneigen zum weltlichen Tone erkennen. Hiervon sind in ersterer Beziehung selbst die Violinwerke eines Mannes wie Porpora, der indes hauptsächlich Vokalkomponist war, nicht auszunehmen. Seine zwölf Violinsonaten[2]) (mit Baß) zeigen formfeste, tüchtige Arbeit, doch sind sie trocken, ohne Schwung und nüchtern, oft auch überladen in ornamentaler Hinsicht. Einen tatsächlichen Fortschritt gegen Tartini bewirkte für die Violinkomposition erst Viotti.

Tartini liebte es, sich für die produktive und reproduktive Tätigkeit

---

1) Dieser Name wird dem Adagio der 5. Sonate (B dur) in op. VI beigelegt.

2) Zwei derselben (I u. IX) erschienen neu in D. Alards „Maîtres classiques du Violon".

dichterisch anzuregen. Algarotti[1]) versichert, daß er die Gewohnheit hatte, ein Sonett von Petrarca zu lesen, ehe er an die Komposition ging, „um, an einen bestimmten Gegenstand anknüpfend, sich nicht in leere Phantasien zu verirren". Diese Angabe findet entsprechende Ergänzung durch eine Mitteilung Lipinskis[2]). Derselbe ließ es sich nämlich bei seiner zwischen die Jahre 1817—1820 fallenden Anwesenheit in Oberitalien angelegen sein, Erkundigungen über Tartinis Spielweise einzuziehen. Zu Triest fand er noch einen unmittelbaren, bereits hochbejahrten Schüler des Meisters. Auf Lipinskis Frage, wie Tartini dies und jenes seiner Werke vorgetragen habe, reichte der Italiener ihm ein Gedicht, forderte ihn auf es durchzulesen, und veranlaßte ihn sodann, ein Tartinisches Adagio zu spielen, um ihm die Methode begreiflich zu machen, nach welcher der Komponist beim Vortrag der Musik zu Werke gegangen sei. Zugleich berichtete er, daß Tartini sich häufig Reime seiner Lieblingsdichter unter die Violinstimme geschrieben habe, deren Inhalt ihm gewissermaßen ein poetischer Leitfaden für seinen Ausdruck gewesen sei. Offenbar hat es sich hierbei um nichts anderes gehandelt, als um die poetische Anregung und Erweckung einer besonderen Stimmung, deren er vielleicht mehr bedurfte als andere Künstler. Dieses Verfahren Tartinis deutet aber zugleich auf eine Eigenart seines inneren Wesens, infolge deren er gelegentlich nur unter dem direkten Eindruck von poetischen Bildern tonkünstlerisch tätig zu sein vermochte. Bezeichnend dafür ist, daß er auch Mottos über die einzelnen Stücke seiner Kompositionen zu setzen pflegte, die er auf geheimnisvolle Weise in einer eigens dazu erfundenen, für Uneingeweihte völlig unverständlichen Chiffreschrift ausdrückte. Der bereits verstorbene Kapellmeister Melchiore Balbi in Padua besaß den Schlüssel zu dieser Chiffreschrift.[3]) Nach dieser ergibt sich für einen Sonatensatz die Aufschrift: „Ombra cara", für eine andere: „Volgete il riso in pianto o mie pupille". Wie

1) Es ist wahrscheinlich jener Venezianer, welcher in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu Padua studierte, Schriftsteller war und später von Friedrich dem Großen als dessen Kammerherr in den Grafenstand erhoben wurde. Vergl. übriges Allgem. Mus.-Ztg. von 1812, Nr. 26.

2) An den Verfasser dieser Blätter.

3) Er war so gefällig, mir näheren Aufschluß darüber zu geben.

leicht zugänglich übrigens Tartini einem gewissen Mystizismus war, beweist am deutlichsten seine Sonate „Il Trillo del Diavolo". Ihre phantasmagorische Einkleidung zeigt wiederum, wie gern der Künstler sich an bestimmte Objekte anlehnte. Diesmal wird aber die unverkennbare Hinneigung dazu durch eine visionäre Nuance illustriert. Nach Lalandes Bericht[1], der die näheren Entstehungsumstände dieser Sonate angeblich aus Tartinis eigenem Munde empfangen hatte, war folgendes (Tartini ist selbst als Erzähler eingeführt) die Veranlassung zu der Komposition: „In einer Nacht (es war im Jahre 1713) träumte mir, ich hätte meine Seele dem Teufel verschrieben. Alles ging nach meinem Wink; mein neuer Diener kam jedem meiner Wünsche zuvor. Unter anderen Einfällen hatte ich auch den, ihm meine Violine zu geben, um zu sehen, ob er wohl imstande sein würde, etwas Hübsches darauf zu spielen. Aber wie groß war mein Erstaunen, als ich eine Sonate hörte, so wunderbar und so schön, mit so viel Kunst und Einsicht vorgetragen, daß auch der kühnste Flug der Phantasie sie nicht zu erreichen vermochte. Ich wurde so hingerissen, entzückt, bezaubert, daß mir der Atem stockte, und ich erwachte. Sogleich ergriff ich meine Violine, um wenigstens einen Teil der im Traume gehörten Töne festzuhalten. Umsonst. Die Musik, welche ich damals komponierte, ist zwar das Beste, was ich in meinem Leben gemacht habe, und ich nenne sie noch die Teufelssonate: aber der Abstand zwischen ihr und jener, die mich so ergriffen hatte, ist so groß, daß ich mein Instrument zerbrochen und der Musik auf immer entsagt haben würde, wenn es mir möglich gewesen wäre, mich des Genusses, den sie mir gewährte, zu berauben."

Ist es nicht, als ob man ein Märchen aus Tausend und eine Nacht oder Dr. Fausts berühmte Teufelsverschreibung hörte? Und doch mochte Tartini selbst vollkommen überzeugt von der Wahrheit seines Traumes sein, wie etwa ein Mensch, welcher glaubt, infolge von Halluzinationen Geister gesehen oder gesprochen zu haben. Wenigstens hatte er als Wahrzeichen des geträumten Erlebnisses in seinem Musikzimmer, wie der deutsche Gelehrte Christoph Gottlieb

1) Voyage d'un François en Italie, 1765 u. 66. Tom. 8.

Murr (bei Gerber) berichtet, die „Teufelssonate" der Tür gegenüber hängen.

Wir haben Tartinis Bedeutung als Violinspieler und Komponist für sein Instrument zu charakterisieren versucht, und müssen ihn nun noch als Lehrmeister betrachten. In dieser Beziehung kann sein Wirken nicht hoch genug veranschlagt werden.

Der Beginn von Tartinis Lehramt wird übereinstimmend in das Jahr 1728 gesetzt. Von diesem Zeitpunkte ab strömten wohl hauptsächlich die Kunstjünger nach Padua, um der Unterweisung des berühmten Mannes teilhaftig zu werden, welcher von seinen Zeitgenossen bezeichnend „Maestro delle Nazione" genannt wurde; denn zu seinen zahlreichen Schülern gehören nicht nur Italiener, sondern auch Deutsche und Franzosen. Tartini mußte ein um so besserer Lehrer sein, je mehr er dem autodidaktischen Studium verdankte. Ihm waren die Bedingungen eines kunstgemäßen Violinspiels im reiferen Alter völlig klar geworden. Erst als er Veracini gehört hatte, schlug er ein streng methodisches Verfahren ein, nach welchem er mit größter Gewissenhaftigkeit verfuhr. Namentlich widmete er dem Gebrauch des Bogens seine besondere Aufmerksamkeit. Er hatte die Stange förmlich ab- und eingeteilt, um bei seinen Strichübungen völlig systematisch verfahren zu können, und erlangte dadurch eine ungemeine Beherrschung des rechten Armes. Fayolle teilt hierüber in seiner schon zitierten Schrift „Paganini et Beriot" folgendes mit: „Tartini avait deux archets, l'un marqué sur la baguette de la division à quatre temps, l'autre de celle à trois temps. C'est dans ces divisions qu'il obtenait toutes les subdivisions de l'infiniment petit; et, comme il lui était prouvé que le poussé vertical était plus bref que le tiré perpendiculaire, il faisait jouer la même pièce en tirant comme en poussant, avec les mêmes inflexions. Aussi avait-il écrit en grosses lettres cette maxime sur son pupitre: Force sans raideur et flexibilité sans mollesse."

Die Resultate seiner Bogenführungsstudien legte Tartini in dem Werke „Arte dell' arco" (50 Variationen über eine Gavotte Corellis) nieder. Dieses Werk, welches die hohe pädagogische Be-

gabung seines Autors erkennen läßt, ist gleichzeitig als Studie für die linke Hand intentioniert. Ein auf ähnliche Zwecke berechnetes Seitenstück dazu findet sich in den melismatischen Veränderungen des Adagios der fünften Sonate (op. 2), welche die damals übliche Art und Weise der mannigfachen ornamentalen Metamorphose eines melodischen Motivs erkennen lassen.

Wenn jemand dazu berufen war, eine Violinschule zu schreiben, so ist es Tartini. Wir ersehen dies aus einer Lektion, die er auf brieflichem Wege seiner Schülerin Maddalèna Lombardini-Sirmen erteilt. Klarer, bestimmter und eindringlicher können gewisse wichtige Elemente des Violinspiels nicht gelehrt werden, als hier geschieht. Dieser Brief Tartinis ist ein zu wichtiges Dokument, um desselben bloß andeutungsweise zu gedenken. Wir geben ihn in der Hillerschen Übersetzung[1]), wie folgt:

„Meine hochgeschätzte Signora Maddalèna.

(Padua, d. 6. März 1760.)
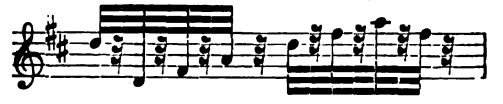
Endlich habe ich mich, mit der Hilfe Gottes, von dem beschwerlichen Geschäfte losgemacht, das mich bisher verhindert hat, Ihnen mein Versprechen zu halten. Je mehr es mir am Herzen lag, desto mehr betrübte mich der Mangel der Zeit. Wir wollen nun, in Gottes Namen, durch Briefe anfangen; und wenn Sie, was ich hier vortrage, nicht genugsam verstehen, so schreiben Sie, und fordern von mir die Erklärung alles dessen, was Ihnen unverständlich ist. Ihre vornehmste Übung muß den Gebrauch des Bogens betreffen: Sie müssen darüber unumschränkter Meister werden sowohl in Passagien als im Kantabile. Das Aufsetzen des Bogens auf die Saite ist das erste. Es muß mit solcher Leichtigkeit geschehen, daß der erste Anfang des Tons, welcher herausgezogen wird, mehr einem Hauche auf die Saite, als einem Schlage ähnlich scheint. Nach diesem leichten Aufsatze des Bogens wird der Strich sogleich fortgesetzt, und nun können Sie den Ton verstärken, soviel Sie wollen, da nach dem leichten Aufsatze keine Gefahr mehr ist, daß der Ton kreischend oder kratzend

1) S. J. A. Hillers Lebensbeschreibungen berühmter Tonkünstler, auch Allgem. mus. Ztg. vom Jahre 1803, Nr. 9.
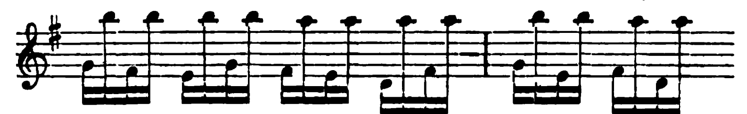
werde. Dieses leichten Ansatzes mit dem Bogen müssen Sie sich in allen Gegenden desselben bemeistern, sowohl in der Mitte, als an den beiden äußersten Enden; sowohl im Hinauf- als im Herunterstriche. Um der Sache auf einmal mächtig zu werden, übt man sich zuerst mit dem messa di voce auf einer bloßen Saite, z. B. auf dem a. Man fängt vom *pp* an, und läßt den Ton immer nach und nach stärker werden, bis zum *ff*, und dieses Studium muß man sowohl mit dem Herunter- als mit dem Heraufstriche vornehmen. Fangen Sie diese Übung sogleich an, und wenden Sie wenigstens täglich eine Stunde Zeit darauf, zwar nicht ununterbrochen: sondern vormittags eine halbe Stunde und nachmittags wieder so viel. Erinnern Sie sich dabei, daß dies das wichtigste und schwerste Studium ist. Wenn Sie damit zustande sind, dann wird Ihnen das messa di voce nicht weiter Mühe machen, das mit einem und demselben Bogenstriche vom *pp* anfängt, bis zum *ff* steigt, und wieder aufs *pp* zurückkommt. Das geschickteste Aufsetzen des Bogens auf die Saite wird Ihnen leicht und sicher geworden sein, und Sie werden mit Ihrem Bogen alles machen können, was Sie wollen. Um nun ferner die Geschwindigkeit des Bogens, die von der leichten Berührung abhängt, zu erhalten, ist der beste Rat, daß Sie täglich eine oder die andere Fuge des Corelli, die ganz aus Sechzehnteilen besteht, spielen. Dieser Fugen sind drei in den Sonaten a Violine Solo, opera V. Auch die erste, in der ersten Sonate aus D dur ist dazu dienlich. Sie müssen sie zuerst langsam, dann immer etwas geschwinder spielen, bis Sie dieselben in der möglichsten Geschwindigkeit herausbringen. Ich muß Ihnen aber dabei noch einen doppelten Rat geben; der erste, daß Sie sie mit einem kurzen Bogenstriche, das ist: abgestoßen, und mit einem kleinen Absatze zwischen jeder Note spielen. Sie sind folgendergestalt geschrieben:



sie müssen aber gespielt werden, als ob sie so geschrieben wären:



Der andere: daß Sie sie, im Anfange, mit der Spitze des Bogens spielen, hiernach aber, wenn es Ihnen damit gelingt, mit der Gegend des Bogens zwischen der Spitze und der Mitte desselben; und endlich, wenn auch dieses gut vonstatten geht, mit der Mitte des Bogens selbst. Vergessen Sie dabei nicht, daß Sie diese Fugen nicht immer mit dem Herunterstriche, sondern bald mit dem Herunter- bald mit dem Heraufstriche anfangen müssen. Um Leichtigkeit des Bogens zu erhalten, ist auch das Überspringen einer Saite von ungemein großem Nutzen, und wenn man Fugen mit Sechzehnteln folgender Art studiert:



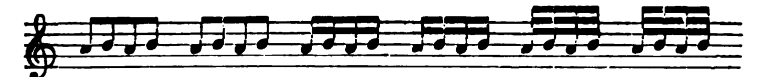
Sie können sich selbst von dieser Gattung so viele erfinden, als Sie wollen, und in einem jeden Tone. Sie sind in der Tat nützlich und notwendig.

In Ansehung des Aufsetzens der Finger auf das Griffbrett empfehle ich Ihnen eine Sache, die für alles hinreichend ist. Sie besteht darin: Nehmen Sie eine Stimme der ersten oder zweiten Violine, es sei von einem Konzert, von einer Messe oder einem Psalm; alles, folglich auch die Violinstimme einer Symphonie, eines Trios usw. ist dazu dienlich. Stellen Sie die Finger nicht in die gewöhnliche Lage, sondern in die halbe[1]) Applikatur; d. i., den ersten Finger in g auf der e-Saite, und spielen Sie die ganze Violinstimme in dieser Lage durch, so daß sich die Hand nie aus derselben verrücken läßt, als wenn Sie auf der untersten Saite das a und auf der ersten das dreigestrichene d zu nehmen haben; Sie müssen aber sogleich wieder in die vorige Applikatur zurückkehren. Dies Studium muß so lange getrieben werden, bis Sie imstande sind, eine jede Violinstimme, die nichts Konzertmäßiges enthält, auf den ersten Anblick vom Blatt zu spielen. Gehen Sie sodann mit der Applikatur weiter hinauf, mit dem ersten Finger in das $\overline{\overline{a}}$, und üben diese ebenso fleißig

1) Heute wird sie die zweite Lage genannt.

als die erste. Wenn Sie auch in dieser sicher sind, so nehmen Sie die dritte vor, mit dem ersten Finger in $\bar{\bar{b}}$, und suchen sich in dieser ebenso fest zu machen. Auf diese kann noch eine vierte folgen, da der erste Finger ins dreigestrichene e auf der e-Saite gesetzt wird. Sie haben sodann eine Skala von Applikaturen, daß Sie, wenn Sie dieselben recht in der Gewalt haben, sich rühmen können, vom Griffbrette Meister zu sein. Dies Studium ist notwendig und ich empfehle es Ihnen.

Das dritte Stück nun ist das Trillo. Ich verlange es von Ihnen langsam, mäßig, geschwind und ganz geschwind. In der Ausführung sind diese verschiedenen Triller notwendig; denn es ist nicht an dem daß eben das Trillo, das zu einem geschwinden Satz gut ist, auch zu einem langsamen dienen könne. Um die Sache mit einem Mal abzutun, und aus einer Übung nicht zwei zu machen, so fangen Sie auf einer bloßen Saite an, es mag a oder e sein; der Bogen muß langsam, wie bei einem messa di voce geführt werden. Das Trillo hebe ganz langsam an, gehe immer, nach und nach, durch unmerkliche Grade, ins Geschwindere fort, bis es ganz geschwind geworden ist, wie dies Beispiel zeigt:



Binden Sie sich aber nicht so ganz genau an dieses Beispiel, in welchem der Übergang von Achteln sogleich zu Sechzehnteln, und von diesen zu andern, wieder um die Hälfte kleineren Noten, zu Zweiunddreißigteilen ist. Nein, dies hieße springen, und nicht gehen. Stellen Sie sich zwischen den Achteln und Sechzehnteln andere Noten vor, die weniger als Achtel und mehr als Sechzehntel gelten, so daß, wenn Sie mit Achteln anfangen, diese dem Werte der Achtel am nächsten kommen, und im Fortgange sich immer mehr und mehr den Sechzehnteln nähern, bis sie wahre Sechzehntel werden; und so auch im Übergange von diesen zu Zweiunddreißigsteln. Diese Übung nehmen Sie fleißig und mit Sorgfalt vor. Aber fangen Sie sie immer auf der bloßen Saite an; denn wenn Sie das Trillo auf der bloßen Saite gut machen lernen, so wird es Ihnen um so viel leichter werden mit

dem zweiten, mit dem dritten und selbst mit dem vierten Finger, mit welchem Sie besondere Übungen werden vornehmen müssen, weil er der kleinste unter seinen Brüdern ist.

Weiter gebe ich Ihnen jetzt nichts auf; aber dies ist schon viel, und von großem Nutzen, wie Sie sich davon leicht überzeugen werden. Schreiben Sie mir, ob Sie alles, was ich Ihnen hier vortrage, wohl begriffen haben. Ich bin usw."

Es ist zu bedauern, daß Tartini seiner vorstehend mitgeteilten brieflichen Lektion keine weitere Folge gegeben hat. Zwar existiert noch eine selten gewordene didaktische Arbeit von ihm, doch nur die Kenntnis derselben könnte Aufschluß darüber geben, inwiefern sie pädagogischen Wert hat. Es ist nach Fétis ein „Trattato delle appoggiature si ascendenti che discendenti per il violino, come pure il trillo, tremolo, mordente, ed altro, con dichiarazione delle cadenze naturali e composte". Das Originalmanuskript ist nie im Druck erschienen. Dagegen veranstaltete Tartinis Schüler Lahoussaye eine französische Übersetzung des Werkes, welche 1782 in Paris (bei Pietro Denis) unter folgendem Titel erschien: „Traité des agréments de la musique, contenant l'origine de la petite note, sa valeur, la manière de la placer, toutes les differentes espèces de cadences etc." —

Unter Tartinis zahlreichen Schülern sind die namhaftesten: Bini, Nardini, Manfredi, Ferrari, Meneghini, Joh. Gottl. Graun, Pagin und Lahoussaye. Auch Pugnani, der ein Schüler von Somis war, genoß eine Zeitlang Tartinis Unterweisung.

Bini, mit Vornamen Pasqualini, geb. gegen 1720 zu Pesaro (gest. 17 . .), wurde von seinem Meister als besonders wohlgeratener Schüler gepriesen. Burney berichtet, daß, als ein Engländer Wiseman Tartini um Stunden bat, dieser ihn an Bini mit den Worten wies: „Io lo mando ad un mio scolare che suona più di me, e me ne glorio per essere un angelo di costume e religione." Nachdem Bini einen drei- bis vierjährigen Lehrkursus in Padua absolviert hatte, wurde er vom Kardinal Olivieri nach Rom berufen, wo er alle Musikkreise durch die Kühnheit und Vollendung

seines Spiels in Erstaunen setzte. Für Montanari[1]) wurde er dort ein gefährlicher Nebenbuhler. Es wird sogar behauptet, daß für diesen Künstler die Überlegenheit Binis der Grund zu einem geistigen Siechtum wurde, welches mit dem Tode endete. Man kennt weder Kompositionen von Bini, noch ist eine Angabe über die Zeit seines Ablebens vorhanden. Einer seiner beachtenswerteren Schüler war der Neapolitaner Emanuele Barbella, als dessen Schüler wiederum der gerühmte, längere Zeit in Amsterdam lebende Violinspieler Ignazio Raimondi zu nennen ist.

Barbella, der 1773 in Neapel starb, hatte zum Kompositionslehrer einen gewissen Michele Gabbaloni und später den fruchtbaren Opernkomponisten Leonardo Leo. Dieser pflegte, wenn auf Barbello die Rede kam, wie Fétis mitteilt, scherzend zu bemerken: „Non per questo, Barbella è un vero asino che non sa niente!“ Gerber berichtet indessen, daß dieser Ausspruch eine Selbstkritik Barbellas war, deren er sich in einem an Burney gesendeten Berichte über seine Künstlerlaufbahn bediente. Die von Cartier in dessen „L'art de Violin“ mitgeteilte Violinsonate Barbellas ist ein höchst unbedeutendes Musikstück[2]).

Größere Geltung als Bini erlangte in der musikalischen Welt Pietro Nardini, geb. 1722 zu Fibiana im Toskanischen, gest. 7. Mai 1793 in Florenz. Schubart[3]) charakterisiert sein Spiel folgendermaßen: „Nardini war Tartinis größter Schüler, ein Geiger der Liebe, im Schooße der Grazien gebildet. Die Zärtlichkeit seines Vortrags läßt sich unmöglich beschreiben: jedes Komma scheint eine Liebeserklärung zu seyn. Sonderlich gelang ihm das Rührende im äußersten Grade. Man hat eiskalte Fürsten und Hofdamen weinen gesehen, wenn er ein Adagio spielte. Ihm selbst tropften oft unter dem Spielen Thränen auf die Geige. Jeden Harm seiner Seele konnte er auf sein Zauberspiel übertragen: seine melancholische Manier aber machte, daß man ihn nicht immer gern hörte; denn er war fähig,

---

1) S. Seite 108.

2) Eine Sonate (II) von ihm in Alards „Maîtres classiques du Violon“.

3) Schubarts gesammelte Schriften Bd. 5, S. 70.

die ausgelassenste Phantasie vom mutwilligsten Tanze auf Gräber hinzuzaubern. Sein Strich war langsam und feierlich; doch riß er nicht, wie Tartini, die Noten mit der Wurzel heraus, sondern küßte nur ihre Spitzen. Er stackierte ganz langsam, und jede Note schien ein Blutstropfen zu seyn, der aus der gefühlvollsten Seele floß. Man behauptet, daß eine unglückliche Liebe der Seele dieses großen Mannes diese schwermütige Stimmung gegeben, denn Personen, die ihn vorher gehört, sagen, daß sein Styl in jüngeren Jahren sehr hell und rosenfarbig gewesen sey."

Nardini erhielt die erste musikalische Erziehung in Livorno, wohin die Eltern bald nach seiner Geburt gezogen waren. Dann genoß er die Lehre des Paduaner Meisters, aus der er mit dem vierundzwanzigsten Lebensjahre entlassen wurde. Allgemein wird Nardini als Lieblingsschüler Tartinis bezeichnet. Daß er den Meister in seiner letzten Krankheit wie den eigenen Vater pflegte, wurde schon mitgeteilt. 1753 wurde Nardini als Sologeiger an den Württemberger Hof berufen, wo ihn auch Schubart hörte. In dieser Stellung verblieb er bis 1767, da er es dann infolge der Reorganisation der Stuttgarter Kapelle vorzog, nach Italien zurückzukehren. Hier fand er am florentinischen Hofe eine seiner Bedeutung entsprechende Stellung als Soloviolinist und Dirigent der großherzoglichen Kapelle, die ihn bis zu seinem am 7. Mai 1793 erfolgten Tode in Anspruch nahm.

Von Nardinis Kompositionen ist nur der kleinere, bei Fétis verzeichnete Teil in die Öffentlichkeit gedrungen. Sie zeigen ein anmutiges, liebenswürdiges Talent. Größe des Stils ist ihnen nicht eigen. Dagegen entschädigen sie teilweise durch reizvolle Sinnigkeit, ungetrübte naive Heiterkeit sowie durch Adel und Frische der Empfindung. So vor allem die Ddur-Sonate[1]), die zu den lieblichsten Blüten der italienischen Violinmusik jener Epoche zählt, und sich namentlich auch durch eine für die damalige Zeit höchst bemerkenswerte formelle Ausgestaltung des ersten Allegrosatzes hervor-

---

1) Neu herausgegeben von F. David bei Breitkopf und Härtel sowie in D. Alards „Maîtres classiques du Violon“.

tut. Sie hat etwas von dem Mozartschen Schönheitssinn, ja mehrere Themen erinnern direkt an diesen Meister. Sonsthin finden sich in Nardinis Sonaten einzelne Kantilenensätze, denen eine anmutende Süßigkeit des Ausdrucks eigen ist, während die mit Passagen nicht selten überladenen Allegros meist etwas Konventionelles und, man darf sagen, Veraltetes an sich tragen. Es fehlt hier offenbar an erfinderischer Kraft. Übrigens gehört Nardini zu jenen Violinkomponisten des achtzehnten Jahrhunderts, die auf der Grenzscheide des kirchlichen und weltlichen Musiktones stehen.

Als Schüler des Nardini sind anzumerken: der Pisaner Giulio Maria Lucchesi, Giuseppe Moriani, geb. 16. August 1752 zu Livorno (war im Vortrag Haydnscher und Boccherinischer Quartette ausgezeichnet), die Florentiner Francesco Sozzi (zu Anfang des 19. Jahrh. Violinist in Augsburg) und Francesco Giuliani, Francesco Vaccari, geb. 1773 zu Modena (lebte hauptsächlich in Spanien), Pollani in Rom, und der Engländer Thomas Linley.

Thomas Linley, geb. zu Bath 1756, ließ sich bereits mit 8 Jahren als Konzertspieler hören, nachdem er in London bei Boyce Violinunterricht gehabt. 1770 reiste er nach Florenz, um unter Nardini zu studieren. Zwei Jahre später kehrte er in seine Heimat zurück. Der talentvolle Künstler ertrank bei einer Wasserpartie am 7. August 1778.

Francesco Giuliani, geb. um 1760 zu Florenz, war dort vielseitig tätig als Violinist, Harfenist, Gesang- und Klavierlehrer. Nardini und Bartolomeo Felici waren seine Lehrer. Eine Zeitlang war er Violinist am nuovo teatro in Florenz. Sodann finden wir ihn 1795 als Direktor und ersten Violinisten am königl. Theater ebenda. Im Mailänder Opernverzeichnis wird er 1785 auch unter die Opernkomponisten gerechnet. (Nach Eitners Quellenlexikon, dort auch die Aufzählung seiner Werke.)

Der Luccheser Filippo Manfredi, geb. gegen 1738 (gest. 1780), war ein Landsmann und Freund Boccherinis. Mit diesem verband er sich zu einer Kunstreise (Boccherini war bekanntlich Violoncellist), welche ihn 1768 auch nach Paris führte. Hier machte er, namentlich durch den Vortrag der Boccherinischen Trios und Quartette, denen

man damals in der französischen Hauptstadt entschieden den Vorzug vor den Haydnschen Kammerkompositionen gab, ungemeines Aufsehen. Freilich war dasselbe, wie es scheint, nicht durchaus günstiger Art. „Manfredi, premier violon, n'a point eu le succès qu'il espéroit. On a trouvé sa musique plate, son exécution large et moelleuse, mais son jeu fol et désorderé.“ So heißt es in den „Mémoires secrets“ vom 2. April 1768. Die Genossen wandten sich dann nach Madrid, wo sie beide in die Dienste des Infanten Don Louiz, Bruder des Königs, traten. Fétis führt einige Kompositionen Manfredis an. Die in Cartiers „L'art de Violon“ von ihm mitgeteilte Sonate ist nicht ohne Würde und Charakter, bietet aber das Hauptinteresse durch die damals noch nicht häufige Anwendung des Oktavenspieles. Auch D. Alard hat in den „Maîtres classiques“ eine Sonate, Nr. 6 von Manfredi.

Zu den besten Schülern Tartinis wird auch Domenico Ferrari, geb. 17 . . zu Piacenza, gezählt. Von seinem Lehrmeister entlassen, fixierte er sich zunächst in Cremona, um zurückgezogen von der Welt weiteren Studien zu leben, die ihn auf eine ausgedehntere Anwendung der Flageolettöne und des Oktavenspiels hinleiteten. Als er sich stark genug glaubte, in der musikalischen Welt eine Rolle spielen zu können, begab er sich auf Reisen; 1749 war er, wie Dittersdorf berichtet, ungefähr 9 Monate in Wien, „und ärndtete hier sowohl beym kaiserl. Hofe als auch bey der Theaterdirektion, sowie bey Privatliebhabern nicht nur den größten Beyfall, sondern auch die reichlichste Belohnung ein. Ganz Wien hielt ihn damals für den größten Violinspieler“.[1]) Ein außerordentlicher Erfolg ward ihm dort zuteil. Vier Jahre später nahm er neben seinem Mitschüler Nardini ein Engagement beim Herzog von Württemberg an. Schubart sagt (Bd. 5 S. 96) über seine Leistungen: „Aus Bizzarrerie schlug er gerade den verkehrten Weg des Tartini ein. Seine Bogenwendung ist nicht gerade, sondern krumm. (Es ist unklar, was Schubart damit meint.) Er strich nicht mit Allgewalt, sondern glitschte nur über die

1) Dittersdorfs Selbstbiographie S. 44. Vgl. auch die Besprechung Dittersdorfs in diesem Buche.

Saite weg, verließ die Peripherie des Steges, wagte sich hoch ans Griffbrett hinauf, und brachte dadurch einen Ton hervor, der ungefähr dem glich, wenn man ein Glas ganz sanft reibt, daß seine Krystallrinde dröhnt. Der Fehler dieses großen Meisters aber war, daß er aus Eigensinn nicht das annahm, was Tartini Gutes hatte." Jedoch war Schubart auch kein unbedingter Lobredner der Tartinischen Schule, von der er sagt, „daß ihr majestätisch-träger Zug die Geschwindigkeit des Vortrags hemme, und zu geflügelten Passagen gar nicht geschickt sey. Indessen", fährt er fort, „sind die Zöglinge dieser Schule unverbesserlich gut für den Kirchenstyl, denn ihr Strichvortrag hat gerade soviel Kraft und Nachdruck, als zum wahren Ausdruck des pathetischen Kirchenstyls erforderlich ist."

Im Jahre 1754 ließ sich Ferrari in Paris im Concert spirituel hören. Der Mercure vom Mai 1754 bezeichnet seine Leistungen als „la perfection même", wobei man sich freilich der damals noch nicht allzuhoch gespannten Ansprüche des Pariser Publikums zu entsinnen hat.

Ferraris gedruckte Werke bestehen in 6 Heften zu Paris und London erschienener Violinsonaten. Das aus denselben in Cartiers „L'art de Violon" mitgeteilte Allegro erweckt keine sonderliche Meinung zu Gunsten seines produktiven Talents: es ist nüchtern, nichtssagend und etüdenhaft. Eine Sonate (II) erschien in Alards „Maîtres classiques du Violon". — Von Stuttgart begab sich Ferrari wiederum nach Paris. Eine von hier aus beabsichtigte Londoner Reise kam nicht mehr zur Ausführung, da er, angeblich infolge eines Mordanfalles (1780), sein Leben verlor.

Von Giulio Meneghini (geb. 17 . ., gest. 17 . .) ist uns weiter keine biographische Nachricht aufbehalten, als die, daß er der Amtsnachfolger seines Lehrmeisters war. Lipinski hörte bei seiner schon erwähnten Anwesenheit in Italien über ihn, daß er sich durch einen ungewöhnlich starken Ton ausgezeichnet, welcher ihm den Beinamen „la Tromba" eingetragen habe. Dies ist glaubhaft; denn bei Gerber wird außer Meneghinis eines um dieselbe Zeit auftretenden Giulietto Tromba als Schüler Tartinis und Musikdirektor (?) an der Kirche des h. Antonius zu Padua gedacht. Man kann kaum zweifeln, daß

Gerber infolge eines Versehens, oder durch den Namen Tromba dazu verleitet, aus ein und derselben Person zwei verschiedene gemacht hat.

Höchstwahrscheinlich war auch Domenico dall' Oglio (Dalloglio), geboren zu Anfang des 18. Jahrhunderts in Padua, ein Schüler Tartinis. 1735 begab er sich mit seinem Bruder, einem Violoncellisten, nach Petersburg, und blieb daselbst 19 Jahre lang im Dienste des kaiserl. Hofes. 1764 nahm er seinen Abschied, um in seine Heimat zurückzukehren. Aber auf der Reise dahin starb er nahe bei Narva infolge eines Nervenschlages. Von seinen mannigfachen Kompositionen existieren nur Kopien, da er nichts drucken ließ.

Die Franzosen Pagin und Lahoussaye finden ihre Erledigung in dem Abschnitte über das französische Violinspiel.

Zu den hervorragendsten Zöglingen Tartinis zählen außerdem Joh. Gottl. Graun und Pugnani. Der erstere war indessen zunächst in der Dresdner, der zweite dagegen in der piemontesischen Schule gebildet; beide Künstler werden deshalb erst weiterhin zu berücksichtigen sein.

Andere aus Tartinis Lehre hervorgegangene, doch minder bedeutende Künstler waren: Alberghi, Carminati[1]) (ein Venezianer, der zu Lyon wirkte), der Graf Thurn und Taxis (Österreichischer Generalpostmeister zu Venedig), Obermayer (ein Prager Dilettant), Don Paolo Guastarobba (ein Spanier), Petit[2]), Pagni, Nazari[3]) (1770 erster Violinist in Venedig), Holzbogen, Kammel, Lorenz Schmitt, Angiolo Morigi (geb. 1752, erster Violonist am Hofe zu Parma), Giuseppe Signoretti (gegen 1770 zu Paris), und Karl Matthäus Lehneis (1766 Konzertmeister in der Dresdner Kapelle).

Ein Schüler des soeben genannten Alberghi war Cristofero Babbi. Nach Gerber war er geboren in Cesena 1748 und wurde um das Jahr 1780 Kurfürstl. sächs. Konzertmeister in der Dresdener

1) Er trat 1753 im Conc. spirituel auf.

2) Er trat 1738 im Conc. spirituel auf.

3) Ein Schüler von ihm war Giuseppe Antonio Capuzzi, Violinmeister am Musikinstitut und Orchesterdirektor an der Kirche S. Maria Maggiore zu Bergamo. Er wurde 1740 in Brescia geboren und starb zu Bergamo den 18. März 1818.

Kapelle. Außer Symphonien, einiger Flötenmusik und einer Kantate nennt Gerber als Kompositionen von ihm mehrere Violinkonzerte und Streichquartette.

Endlich ist hier noch der Signora di Sirmen, geb. Maddalèna Lombardini, als einer Schülerin Tartinis zu gedenken. Sie eröffnet den Reigen einer stattlichen Reihe von Violinspielerinnen, deren Bekanntschaft wir zum Teil weiterhin machen werden. M. Lombardini, geboren zu Venedig gegen Mitte 1735, war zugleich Sängerin und empfing die erste musikalische Ausbildung im venezianischen Konservatorium „dei Mendicanti“. Das fortgesetzte Studium unter Tartini, der ihr auch die bereits zitierte briefliche Lektion erteilte, förderte sie so weit, daß sie in Italien als Rivalin Nardinis angesehen wurde. Zu Paris erregte sie dann im Concert spirituel Aufsehen durch die in selbstverfaßten (später veröffentlichten) Kompositionen offenbarte Brillanz und Energie ihres Spieles. Eine violinspielende Dame übte damals noch als solche den Reiz der Neuheit aus. Um hiervon zu profitieren, hatten die geschäftskundigen Leiter des Konzerts dafür gesorgt, daß man sie in Paris nicht vor ihrem Auftreten im Concert spirituel hörte. Man erfreute sich nun doppelt an diesem „phénomène rare“ und bemerkte hauptsächlich im Adagio „cette sensibilité qui charactérise si bien son sexe“. „Son violon“, sagt ein anderer Journalist jener Tage schmeichelhaft, „est la lyre d'Orphée dans les mains d'une grâce.“ (Nach Brenet, Les Concerts en France). Im Jahre 1768 trug sie in Paris mit ihrem Gatten Louis di Sirmen, welcher Violinist und Kapellmeister an der Kirche S. Maria Maddalena zu Bergamo war, ein Doppelkonzert vor. In demselben Jahre ließ sie sich auch in London beifällig hören. Von 1774 ab scheint sie ausschließlich als Sängerin tätig gewesen zu sein. Als solche war sie zunächst an der Pariser Oper und dann (1782) am Dresdner Hofe tätig. Ihr Todesjahr ist unbekannt.

Fast gleichzeitig mit der Paduaner, nur um ein Weniges früher bildete sich

die piemontesische Schule,

welche ihren Sitz in Turin hatte. Sie trägt nicht den autonomen Charakter der beiden anderen italienischen Hauptschulen. Ihr Begründer G. B. Somis war, wie man gesehen hat, ein Schüler Corellis und außer Vivaldi wurde sie weiterhin auch durch Tartini wesentlich beeinflußt. Diese Ineinsbildung verschiedener Richtungen verlieh der piemontesischen Schule jene Eigenschaften, die sie ganz besonders befähigten, den Entwicklungsgang des Violinspiels, wenigstens teilweise, bis ins neunzehnte Jahrhundert hinein zu bestimmen.

Als unmittelbare Schüler G. B. Somis', dessen Wirken schon geschildert wurde, sind zu nennen: Giardini, Chiabran, Friz, Pugnani und Leclair. Wir berücksichtigen hier zunächst die ersteren vier Künstler und verweisen in betreff Leclairs auf die Geschichte des französischen Violinspiels.

Felice Giardini (er selbst nennt sich in dem Buch der Londoner „Society of Musicians“ vom Jahre 1755 Felice de Giardini) wurde am 12. April 1716 zu Turin geboren. Im Knabenalter schon wurde er der Musik bestimmt. Man ließ ihn in das Chorknabeninstitut des Mailänder Domes eintreten und zugleich den Gesang-, Klavier- und Harmonieunterricht eines gewissen Paladini genießen. Doch bald zeigte sich seine ungewöhnliche Begabung für die Violine und diese wurde Veranlassung, den Knaben wieder nach Turin zurückzunehmen und der Lehre Somis' zu übergeben. Nach wenig Jahren fühlte er sich stark genug, um eine selbständige Tätigkeit zu beginnen. Er ging zunächst nach Rom, und da hier keine Aussicht zu einem Wirkungskreise war, nach Neapel. Dort fand er Aufnahme im Orchester des S. Carlo-Theaters. Giardini war damals noch ein sehr junger Mann, mehr geneigt mit der Kunst zu spielen, als sich ihr pietätvoll unterzuordnen. Bald wurde er aber auf drastische Weise von dieser jugendlichen Tändelei geheilt. „Er machte es sich nämlich“, so berichtet Gerber übereinstimmend mit anderen, „zum angelegensten Geschäfte, alles, was ihm vorkam, zu variiren, und jeden Satz mit Manieren zu verbrämen. Nichts desto weniger,

[illegible] Maestro di Capella [illegible] Giardini [illegible] „[illegible] von einem großen Meister [illegible] zu haben". [illegible]

Er wandte sich von Neapel, Deutschland durchreisend, nach London, wo er auch den größten Teil seines Lebens zubrachte. Über die Zeit seines dortigen Auftretens lauten die Angaben verschieden. Sein Biograph Kelly gibt an, daß er schon 1744 in London gewesen sei, Pohl[1] dagegen behauptet, Giardinis Name erscheine erst 1751 in englischen Zeitungen. Dies würde freilich noch nicht gegen Kellys Annahme sprechen, da Giardini sich möglicherweise zunächst von der Öffentlichkeit zurückgehalten haben könnte. Doch ist solches nicht wahrscheinlich, am allerwenigsten an einem Orte wie London, wo damals wie heute aufstrebende Künstler mehr als anderswo auf den Erwerb angewiesen waren.

Diese Unsicherheit dürfte durch eine bezügliche Angabe Brenets in seinem mehrfach zitierten Buche über die Konzerte in Frankreich zugunsten Pohls zu entscheiden sein. Brenet teilt mit, daß G. im Jahre 1750, auf der Durchreise von Italien nach London begriffen, mehrfach im Concert spirituel aufgetreten ist. Demnach müßte dieses resp. der Anfang des nächstfolgenden Jahres als der Übersiedelungstermin Giardinis nach London betrachtet werden.

1 Mozart und Haydn in London. B. I S. 170 ff.

Giardinis erstes Auftreten in London am 27. April 1751 war von glänzendem Erfolg begleitet. Burney schildert den Eindruck seiner Leistungen als etwas Außerordentliches und fügt hinzu, daß sie eine neue Epoche im Konzertleben Londons gebildet hätten. Bald war er der Liebling des vornehmen Publikums, welches ihn als Gesang- und Violinlehrer begehrte, und sich zu den in seinem Hause veranstalteten Musikmatineen drängte. Auch ein öffentlicher ehrenvoller Wirkungskreis wurde ihm an der italienischen Oper zuteil, deren Orchesterleitung er 1752 nach Festings Tode mit Auszeichnung übernahm. Doch dies alles war dem spekulativen Italiener nicht genug. Er beteiligte sich 1756 an der Geschäftsführung der Oper, erlitt aber dabei so bedeutende Einbuße, daß er genötigt war, sich alsbald wieder davon zurückzuziehen. Diese Erfahrung konnte ihn jedoch nicht abhalten, nachdem er von 1761—1762 wieder mehr Solo gespielt, sein Glück nochmals als Impresario während der Jahre 1763 bis 1765 zu versuchen. Hierbei verlor er den Rest seiner ganzen Habe und es blieb ihm nichts anderes übrig, als das saure Brot eines Musiklehrers. Weiterhin gestalteten sich die Verhältnisse Giardinis wieder etwas besser; er wurde während der Jahre 1770—1776 als Vorspieler zu den Musikfesten in Worcester, Gloucester und Hereford engagiert, und gewiß hätte auch in London seine Stellung von neuem sich gehoben, wenn nicht 1773 Wilhelm Cramers Auftreten daselbst erfolgt wäre, gegen dessen jugendlich frische Erscheinung er nicht mehr aufkommen konnte. Beide Künstler traten zwar in ein angenehmes Verhältnis, allein dies konnte nicht verhindern, daß Giardinis Stern mehr und mehr erblich. Unter solchen Umständen mochte der in eine untergeordnete Position Gedrängte es für ratsam halten, London ganz zu verlassen; er kündigte sein letztes Auftreten an. Allein er blieb trotzdem, übernahm 1774—1780 die Funktion des Orchesterchefs im Pantheon, sowie von 1782—1783 die gleiche, schon früher bei der italienischen Oper innegehabte Stellung und verließ dann erst (1784) England, um nach Italien zurückzukehren. Indes nach Verlauf von sechs Jahren sehen wir ihn schon wieder in London bemüht, eine Opera buffa, doch nur vorübergehend, im kleinen Haymarket-Theater einzurichten, worauf er dann infolge des

Mißlingens dieses Planes die Weltstadt 1791 für immer verließ. Er versuchte mit der von ihm geworbenen Truppe nochmals sein Glück in Petersburg und Moskau. In letzterer Stadt ereilte ihn, den achtzigjährigen Greis, endlich am 17. Dezember 1796 der Tod.

Giardinis Leben gewährt, wie dasjenige so vieler anderer Künstler jener Zeit, ein wenig erfreuliches Bild wechselreicher Gegensätze. Seiner ausübenden Künstlerschaft zufolge hätte er sich ohne Frage eine ruhige, behagliche und dauernde Stellung erringen können. Allein es scheint, daß er Phantomen nachjagte, deren Verwirklichung außer dem Bereich seiner Sphäre lag, und so wird er von dem Selbstverschulden des Ungemachs wohl nicht ganz freizusprechen sein, das ihm bis ans Lebensende folgte. Vielleicht hat dazu sogar eine gewisse Unsolidität Giardinis in Handel und Wandel mit beigetragen. Hierauf deutet wenigstens eine (von Pohl) mitgeteilte Tatsache. Giardini trieb einen ausgedehnten Handel mit Geigen, von denen er stets bedeutenden Vorrat hielt. Der Prinz von Wales, ein eifriger Musikfreund, bei dessen Privatkonzerten Giardini zeitweilig Vorspieler war, erhandelte auch eine Violine von ihm, die, für eine echt italienische ausgegeben, mit hohem Preise bezahlt wurde. Während Giardinis Abwesenheit von London machte sich eine Reparatur an dem Instrument notwendig, und bei dieser Gelegenheit ergab das Innere desselben als Verfertiger den englischen Violinfabrikanten Banck. Der Prinz rächte sich für diesen gemeinen Betrug, der einer härteren Bestrafung würdig gewesen wäre, gleichwohl auf echt ritterliche Art. Als nämlich Giardini aus Italien, wo er gewesen war, nach London zurückkehrte, und unbeirrt durch seine Handlungsweise den Versuch machte, das alte Verhältnis zu dem fürstlichen Herrn wieder anzuknüpfen, ließ dieser ihm mitteilen, daß bei der zweiten Geige ein Platz für ihn offen sei, wenn er ihn annehmen wolle, worauf der beschämte Künstler, den zarten Wink wohl verstehend, nichts weiter von sich hören ließ.

Als Violinspieler erregte Giardini in London nachhaltige Bewunderung durch schönen Ton und reich nuancierten Ausdruck. Hier mag ihm eine gediegenere Richtung eigen gewesen sein als im Leben. Franz Benda wenigstens, eine unbezweifelbare Autorität im Fache

des Violinspiels, äußerte sich gegen Burney mit Entzücken über den reinen, vollen, weichen Ton, über den edlen Vortrag und das seltene Improvisationstalent Giardinis. Nicht minder wird er als Führer des Orchesters gerühmt. Trotz hochfahrenden, eigenwilligen, zänkischen und nicht leicht zur Anerkennung geneigten Wesens, wußte er sich bei seinen Untergebenen durch bewährte Tüchtigkeit in Respekt zu setzen, um so mehr, als sein Tadel überzeugend war. In der italienischen Oper zu London führte er zuerst die gleiche Streichart bei den Violinen ein.

An Giardinis Kompositionen — er schrieb auch fünf zu London aufgeführte Opern, sowie ein Oratorium „Ruth", — möchte die musikalische Welt nichts verloren haben. Man darf dies aus seinen sechs, als Op. 7 zu London herausgegebenen Solosonaten schließen, die sich in dem Fahrwasser einer gewöhnlichen Gestaltungsweise bewegen und jedes geistigen Aufschwunges entbehren. Ebenso ist die in Cartiers „L'art de Violin" mitgeteilte Komposition Giardinis von unbedeutender Beschaffenheit.

Als namhafter Schüler Giardinis ist hier Giuseppe Maria Festa, geb. 1771 in Trani (Neapel), einzureihen. Den ersten Unterricht empfing er von seinem Vater. Nachdem er dann unter Giardini studiert, hatte er noch Lolli zum Lehrer. 1816 wurde er Konzertmeister am Theater San Carlo in Neapel. Denselben Rang bekleidete er später auch bei der Privatmusik des Königs beider Sizilien. Er soll ein ungewöhnliches Direktionstalent besessen haben und Gerber bemerkt von ihm, daß er „einer der wenigen (?) großen Geiger Italiens" gewesen sei. Seinen Tod fand er zu Neapel am 7. April 1839. Nach Rossinis Mitteilung soll Festa ein ausgezeichneter Quartettspieler gewesen sein. Auch erfahren wir aus dieser Quelle, daß Festa, seiner eigenen Äußerung zufolge, das Beste, was er gekonnt, Ludwig Spohr zu verdanken hatte, mit dem er in Neapel lebhaft verkehrte. [1])

Francesco Chiabran (auch Chabran), ein geborner Piemontese und Neffe Somis', trat 1723 ins Leben. Nachdem er den Unterricht seines Onkels genossen; wurde er 1747 bei der königlichen Musik in Turin angestellt. Doch verließ er seinen Platz 1751 und wandte sich

1) Ferd. Hillers „Tonleben unserer Zeit". Leipzig 1868.

nach Paris, wo er Glück machte. Der „Mercure de France“ vom Jahre 1751 enthält folgendes, echt französisches Urteil über ihn: „Les applaudissements qu'il reçut la première et la seconde fois qu'il parut[1]), ont été poussés dans la suite jusqu'à une espèce d'enthousiasme. L'exécution la plus aisée et la plus brillante, une légèreté, une justesse, une précision étonnante, un jeu neuf et unique, plein de traits vifs et saillans, caractérisent ce talent aussi grand que singulier. L'agrément de la musique qu'il joue, et dont il est l'auteur, ajoute aux charmes de son exécution.“ Man hat, ohne irgendwie an der Künstlerschaft Chiabrans zu zweifeln, sich dabei zu vergegenwärtigen, daß das französische Violinspiel im Verhältnis zu Italien und Deutschland noch ziemlich weit zurück war. Jede bedeutendere Erscheinung mußte also dort einen ungeheuern Eindruck hervorrufen. Auch wolle man sich zum Beweise des Gesagten das auf Seite 154 mitgeteilte Urteil des „Mercure“ über Ferrari vergegenwärtigen.

Über Chiabrans weiteren Lebensgang hat man keine Kunde, wie auch die Zeit seines Todes unbekannt geblieben ist. Von seinen wenigen Kompositionen — er veröffentlichte 3 Hefte Sonaten und eine Konzertsammlung — teilt Cartier zwei Stücke mit, unter denen die Sonate „La chasse“ das anziehendere ist.[2]) Obwohl nach keiner Seite hervorragend, mag es seinerzeit wesentlich zum Amüsement des Publikums beigetragen haben, da es, außer einer an das Jagdvergnügen erinnernden Tonmalerei, gewisse Klangeffekte der Violine in günstiges Licht stellt. Es scheint übrigens, daß sich der damaligen Violinkomponisten eine Art von Manie für die „Jagdsonate“ bemächtigte, denn Cartier gibt in seiner „L'art de Violon“ nicht weniger als sechs, mit „La chasse“ betitelte Kompositionen von verschiedenen Komponisten jener Periode. Das zweite bei Cartier vorhandene Stück von Chiabran, ein Allegro aus der fünften Violinsonate, bietet lediglich Interesse durch die ausgedehntere Anwendung der Flageolettöne.

Der Schweizer Caspar Friz, geb. 1716 zu Genf, wird als ein ausgezeichneter Violinspieler von großer Energie des Tones und der

1) Im Concert spirituel.

2) Eine Sonate (V) in Alards „Maîtres classiques du Violon“.

Bogenführung gerühmt. Er starb 1782 in seiner Vaterstadt, der er unausgesetzt sein Streben und Wirken widmete. Burney sah und hörte ihn dort 1770. Von seinen Kompositionen (Violinsonaten, -duos, Streichtrios und -quartette sowie Symphonien) befindet sich ein Allegrosatz in Cartiers Violinschule von sehr bestimmtem charakteristischem, doch veraltetem Gepräge.

Der bedeutendste und für die Folgezeit einflußreichste Schüler Somis' war Gaetano Pugnani (geb. 27. Nov. 1731 in Turin, gest. 15. Juni 1798 ebenda). Er setzte das von seinem Meister begonnene Werk fort und widmete sich mit großer Vorliebe, aber auch besonderem Glücke dem Lehrfach. Durch ihn erhielt die piemontesische Violinschule neue Befruchtung, denn nachdem er die Überlieferungen in einem regelmäßigen Kursus verarbeitet hatte, begab er sich zu Tartini, um dessen Lehre teilhaftig zu werden. In ihm vereinigt sich mithin die römische und Paduaner Schule, des Vivaldischen Einflusses auf Somis nicht zu vergessen. Pugnani fand mit einundzwanzig Jahren bereits einen bedeutenden Wirkungskreis als Dirigent der Privatkonzerte des Königs von Sardinien. So sehr ihn derselbe befriedigen mochte, hegte er doch den Wunsch, auch außerhalb seines Vaterlandes sich Anerkennung zu erwerben. Es gehörte damals schon zum Metier, Paris oder London zu besuchen, um sich gleichsam von der großen Welt das Maturitätszeugnis ausstellen zu lassen. Pugnani begab sich zunächst (1754) nach Paris, wo er sehr günstige Aufnahme fand. Der Mercure berichtet, daß sein Erscheinen (am 2. Febr. 1754) mit Enthusiasmus von den Kennern begrüßt worden sei „qui dirent ne point connaître de talent supérieur“. Dann besuchte er London, wo er Konzertmeister der italienischen Oper wurde. Er war weiterhin bis 1770 auf Reisen. In diesem Jahre aber kehrte er in die Heimat zurück, wurde Vorspieler am Turiner Hoftheater und begann zugleich sein Lehramt, dem er bis zum Tode (1798) mit Eifer oblag.

Pugnanis Spielweise soll sich vornehmlich durch schönen Ton und breite, doch zugleich gewandte, ebensosehr für den großen Stil als für das graziöse Genre geeignete Bogenbehandlung ausgezeichnet haben. Die Behauptung Fétis', daß seine Kompositionen klassisch seien, beruht indes auf einem starken Irrtum, man müßte denn das

Wort „klassisch“ gleichbedeutend mit „langweilig“ nehmen. Pugnanis Musik ist gehaltlos, süßlich fade und in jeder Beziehung unbedeutend.[1]) Nicht alle seine Kompositionen, unter denen sich auch mehrere Bühnen- und Kirchenwerke befinden, sind veröffentlicht worden, sondern nur 8 Piecen, darunter Violinsonaten, Konzerte, Duos, Trios, Streichquartette, Quintette und Symphonien.

Über seine Persönlichkeit findet sich in der Allgemeinen musikalischen Zeitung vom Jahre 1813, Nr. 34 folgendes: „In Gaetano Pugnani verbanden sich sehr achtungswürdige Eigenschaften mit auffallenden Schwächen zu einem so seltsamen Ganzen, als das ist, welches sein wohlgetroffenes und kaum glaubliches Porträt darstellt. Als der erste Violinist seiner Zeit in Italien, und zwar was gründliche Kenntnis, bewundernswerte Geschicklichkeit und auch edlen ausgebildeten Geschmack anlangt, war er überall gesucht und ausgezeichnet; Redlichkeit, Gutmütigkeit, Mildtätigkeit gegen Notleidende bezeichneten ihn als Menschen und erwarben ihm Achtung und Liebe. Den Notleidenden gehörte der größere Teil seines beträchtlichen Einkommens. Sein ganzes bedeutendes Vermögen vermachte er zu einer Stiftung für Arme. Jovialität, treffender Witz, gesellige Talente und Weltbildung zeichneten ihn als Gesellschafter aus und verschafften ihm Zutritt in die besten Zirkel. Neben diesem stach aber in seinem Wesen wunderlich genug — ab und hervor: eine kokettierende, ganz kleinliche, sehr leicht zu verwundende Eitelkeit, und eine zerfließende Schwäche gegen das andere Geschlecht, die in spätem Alter nur in pedantische, süßliche Stutzerei auslief, sich auch in seinem An- und Aufzuge verkündigte, und mit seiner abenteuerlichen, fast grotesken Figur nur desto auffallender kontrastierte. Er trug eine schwülstige, aufgetürmte Frisur, einen knappen, abgezwackten Frack aus blauer Seide und einen großen Strauß an seiner Brust, das gehörte auch in seiner letzten Zeit noch zu seiner gewöhnlichen Erscheinung. Diese vorgenannten Eigenschaften machten ihn nicht selten zur Zielscheibe des Spottes. Einer schönen geistvollen Dame von Stande den Hof zu machen, von ihr wohl gar als Cicisbeo ausgezeichnet zu sein: das

1) Vgl. die von Witting bei Holle in Wolfenbüttel, und von Alard bei Schott in Mainz herausgegebenen Sonaten Pugnanis.

war sein höchstes Glück, und sein schlimmster Feind, wer ihn in dieser süßen Träumerei und Einbildung störte."

Sehr charakteristisch erscheint für Pugnanis närrisches Wesen eine Anekdote, die nebst ein paar andern Erzählungen aus des Künstlers Leben in der Allgem. musik. Zeitung an derselben Stelle mitgeteilt wird: Als Pugnani reiste, erhielt er eine Empfehlung an den Prinzen M. in Mailand. „Wer sind Sie?" fragte ihn der Prinz beim Eintritt ziemlich trocken, als er den Brief noch nicht gelesen und nur die wunderliche Figur gesehen. Schnell verwundet antwortete Pugnani: „César, le Violon à la main!"

Die bemerkenswertesten Schüler Pugnanis waren: Conforti, Molino, Bruni, Olivieri, Radicati, Pollebro, Traversa, Romani, Borghi, Borra, Janitsch und vor allen Viotti.

Antonio Conforti, nicht Conforte, wie Fétis ihn nennt, geb. 1743 im Piemontesischen (gest. 17..), wird als sehr geschickter Violinspieler gerühmt. Burney traf ihn 1772 in Wien, wo er eines bedeutenden Ansehens genoß. Dies ist indes alles, was man von ihm weiß.

Ebenso spärlich fließen die Nachrichten über Ludovico Molino. Geboren in Fossano, war er 1798 der Nachfolger seines Lehrmeisters als erster Violinist am königlichen Theater zu Turin. Er spielte ebenso meisterhaft die Harfe wie die Violine, und auf beiden Instrumenten ließ er sich im Jahre 1809 zu Paris hören. Er starb im Alter von 84 Jahren. Nach Regli war sein Vorname Luigi; auch weicht dieser Biograph von Fétis darin ab, daß er ihn nicht ausdrücklich als Schüler Pugnanis aufführt.

Molino hat einige Kompositionen für Violine, Harfe und Pianoforte veröffentlicht.

Antonio Bartolomeo Bruni lebte und wirkte, nachdem er bei Pugnani studiert, vom 22. Lebensjahre ab (1781) bis kurz vor seinem Ende in Paris. Sein schwieriger, zu Bizarrerien geneigter Charakter gab zu öfterem Positionswechsel Veranlassung. 1780 ließ er sich im Concert spirituel hören. Gegen 1789 trat er an Mestrinos Platz als Orchesterchef des Theaters „Monsieur", doch bald wurde er hier durch Lahoussaye ersetzt. Sodann übernahm er das Vorspieleramt

Kapelle. Außer Symphonien, einiger Flötenmusik und einer Kantate nennt Gerber als Kompositionen von ihm mehrere Violinkonzerte und Streichquartette.

Endlich ist hier noch der Signora di Sirmen, geb. Maddalèna Lombardini, als einer Schülerin Tartinis zu gedenken. Sie eröffnet den Reigen einer stattlichen Reihe von Violinspielerinnen, deren Bekanntschaft wir zum Teil weiterhin machen werden. M. Lombardini, geboren zu Venedig gegen Mitte 1735, war zugleich Sängerin und empfing die erste musikalische Ausbildung im venezianischen Konservatorium „dei Mendicanti". Das fortgesetzte Studium unter Tartini, der ihr auch die bereits zitierte briefliche Lektion erteilte, förderte sie so weit, daß sie in Italien als Rivalin Nardinis angesehen wurde. Zu Paris erregte sie dann im Concert spirituel Aufsehen durch die in selbstverfaßten (später veröffentlichten) Kompositionen offenbarte Brillanz und Energie ihres Spieles. Eine violinspielende Dame übte damals noch als solche den Reiz der Neuheit aus. Um hiervon zu profitieren, hatten die geschäftskundigen Leiter des Konzerts dafür gesorgt, daß man sie in Paris nicht vor ihrem Auftreten im Concert spirituel hörte. Man erfreute sich nun doppelt an diesem „phénomène rare" und bemerkte hauptsächlich im Adagio „cette sensibilité qui charactérise si bien son sexe". „Son violon", sagt ein anderer Journalist jener Tage schmeichelhaft, „est la lyre d'Orphée dans les mains d'une grâce." (Nach Brenet, Les Concerts en France). Im Jahre 1768 trug sie in Paris mit ihrem Gatten Louis di Sirmen, welcher Violinist und Kapellmeister an der Kirche S. Maria Maddalena zu Bergamo war, ein Doppelkonzert vor. In demselben Jahre ließ sie sich auch in London beifällig hören. Von 1774 ab scheint sie ausschließlich als Sängerin tätig gewesen zu sein. Als solche war sie zunächst an der Pariser Oper und dann (1782) am Dresdner Hofe tätig. Ihr Todesjahr ist unbekannt.

Fast gleichzeitig mit der Paduaner, nur um ein Weniges früher bildete sich

die piemontesische Schule,

welche ihren Sitz in Turin hatte. Sie trägt nicht den autonomen Charakter der beiden anderen italienischen Hauptschulen. Ihr Begründer G. B. Somis war, wie man gesehen hat, ein Schüler Corellis und außer Vivaldi wurde sie weiterhin auch durch Tartini wesentlich beeinflußt. Diese Ineinsbildung verschiedener Richtungen verlieh der piemontesischen Schule jene Eigenschaften, die sie ganz besonders befähigten, den Entwicklungsgang des Violinspiels, wenigstens teilweise, bis ins neunzehnte Jahrhundert hinein zu bestimmen.

Als unmittelbare Schüler G. B. Somis', dessen Wirken schon geschildert wurde, sind zu nennen: Giardini, Chiabran, Friz, Pugnani und Leclair. Wir berücksichtigen hier zunächst die ersteren vier Künstler und verweisen in betreff Leclairs auf die Geschichte des französischen Violinspiels.

Felice Giardini (er selbst nennt sich in dem Buch der Londoner „Society of Musicians" vom Jahre 1755 Felice de Giardini) wurde am 12. April 1716 zu Turin geboren. Im Knabenalter schon wurde er der Musik bestimmt. Man ließ ihn in das Chorknabeninstitut des Mailänder Domes eintreten und zugleich den Gesang-, Klavier- und Harmonieunterricht eines gewissen Paladini genießen. Doch bald zeigte sich seine ungewöhnliche Begabung für die Violine und diese wurde Veranlassung, den Knaben wieder nach Turin zurückzunehmen und der Lehre Somis' zu übergeben. Nach wenig Jahren fühlte er sich stark genug, um eine selbständige Tätigkeit zu beginnen. Er ging zunächst nach Rom, und da hier keine Aussicht zu einem Wirkungskreise war, nach Neapel. Dort fand er Aufnahme im Orchester des S. Carlo-Theaters. Giardini war damals noch ein sehr junger Mann, mehr geneigt mit der Kunst zu spielen, als sich ihr pietätvoll unterzuordnen. Bald wurde er aber auf drastische Weise von dieser jugendlichen Tändelei geheilt. „Er machte es sich nämlich", so berichtet Gerber übereinstimmend mit anderen, „zum angelegensten Geschäfte, alles, was ihm vorkam, zu variiren, und jeden Satz mit Manieren zu verbrämen. Nichts desto weniger,

erzählte er selbst, erwarb ich mir durch diese Ungereimtheiten bey den Unwissenden ungemeine Hochachtung. Eines Abends aber, als eine Oper von Jomelli aufgeführt wurde, kam dieser ins Orchester und setzte — sich neben mich. Ich beschloß sogleich, den **Maestro di Capella** eine Probe von meiner Kunst und meinem Geschmacke hören zu lassen, und gab meinen Fingern und närrischen Einfällen, in dem nächsten Ritornello zu einer pathetischen Arie, vollen Spielraum. Schon hatte ich eine Zeitlang sein beyfälliges Bravo erwartet, als er mir mit einer derben Ohrfeige lohnte." Diese Ermahnung war nicht unfruchtbar geblieben, denn Giardini gab mit anerkennenswerter Offenheit später zu, „nie eine bessere Lektion von einem großen Meister empfangen zu haben". Jedenfalls wurde er durch dieselbe trefflich für seine weitere Tätigkeit als Orchesterdirigent vorbereitet, denn ein solcher muß, wenn er eine Autorität sein soll, vor allen Dingen den übrigen mit gutem Beispiel in Ausübung des Berufes vorausgehen. Und Giardini wurde ein sehr gerühmter Orchesterführer.

Er wandte sich von Neapel, Deutschland durchziehend, nach London, wo er auch den größten Teil seines Lebens zubrachte. Über die Zeit seines dortigen Auftretens lauten die Angaben verschieden. Sein Biograph Regli gibt an, daß er schon 1744 in London gewesen sei, Pohl[1]) dagegen behauptet, Giardinis Name erscheine erst 1751 in englischen Zeitungen. Dies würde freilich noch nicht gegen Reglis Annahme sprechen, da Giardini sich möglicherweise vorerst von der Öffentlichkeit zurückgehalten haben könnte. Doch ist solches nicht wahrscheinlich, am allerwenigsten an einem Orte wie London, wo damals wie heute unbemittelte Künstler mehr als anderswo auf den Erwerb angewiesen waren.

Diese Unsicherheit dürfte durch eine neuerliche Angabe **Brenets** (in seinem mehrfach zitierten Buche über die Konzerte in Frankreich) zugunsten Pohls zu entscheiden sein. Brenet teilt mit, daß G. im Jahre 1750, auf der Durchreise von Italien nach London begriffen, mehrfach im Concert spirituel aufgetreten ist. Demnach müßte dieses resp. der Anfang des nächstfolgenden Jahres als der Übersiedlungstermin Giardinis nach London betrachtet werden.

1) Mozart und Haydn in London, B. I S. 170 ff.

Giardinis erstes Auftreten in London am 27. April 1751 war von glänzendem Erfolg begleitet. Burney schildert den Eindruck seiner Leistungen als etwas Außerordentliches und fügt hinzu, daß sie eine neue Epoche im Konzertleben Londons gebildet hätten. Bald war er der Liebling des vornehmen Publikums, welches ihn als Gesang- und Violinlehrer begehrte, und sich zu den in seinem Hause veranstalteten Musikmatineen drängte. Auch ein öffentlicher ehrenvoller Wirkungskreis wurde ihm an der italienischen Oper zuteil, deren Orchesterleitung er 1752 nach Festings Tode mit Auszeichnung übernahm. Doch dies alles war dem spekulativen Italiener nicht genug. Er beteiligte sich 1756 an der Geschäftsführung der Oper, erlitt aber dabei so bedeutende Einbuße, daß er genötigt war, sich alsbald wieder davon zurückzuziehen. Diese Erfahrung konnte ihn jedoch nicht abhalten, nachdem er von 1761—1762 wieder mehr Solo gespielt, sein Glück nochmals als Impresario während der Jahre 1763 bis 1765 zu versuchen. Hierbei verlor er den Rest seiner ganzen Habe und es blieb ihm nichts anderes übrig, als das saure Brot eines Musiklehrers. Weiterhin gestalteten sich die Verhältnisse Giardinis wieder etwas besser; er wurde während der Jahre 1770—1776 als Vorspieler zu den Musikfesten in Worcester, Gloucester und Hereford engagiert, und gewiß hätte auch in London seine Stellung von neuem sich gehoben, wenn nicht 1773 Wilhelm Cramers Auftreten daselbst erfolgt wäre, gegen dessen jugendlich frische Erscheinung er nicht mehr aufkommen konnte. Beide Künstler traten zwar in ein angenehmes Verhältnis, allein dies konnte nicht verhindern, daß Giardinis Stern mehr und mehr erblich. Unter solchen Umständen mochte der in eine untergeordnete Position Gedrängte es für ratsam halten, London ganz zu verlassen; er kündigte sein letztes Auftreten an. Allein er blieb trotzdem, übernahm 1774—1780 die Funktion des Orchesterchefs im Pantheon, sowie von 1782—1783 die gleiche, schon früher bei der italienischen Oper innegehabte Stellung und verließ dann erst (1784) England, um nach Italien zurückzukehren. Indes nach Verlauf von sechs Jahren sehen wir ihn schon wieder in London bemüht, eine Opera buffa, doch nur vorübergehend, im kleinen Haymarket-Theater einzurichten, worauf er dann infolge des

Mißlingens dieses Planes die Weltstadt 1791 für immer verließ. Er versuchte mit der von ihm geworbenen Truppe nochmals sein Glück in Petersburg und Moskau. In letzterer Stadt ereilte ihn, den achtzigjährigen Greis, endlich am 17. Dezember 1796 der Tod.

Giardinis Leben gewährt, wie dasjenige so vieler anderer Künstler jener Zeit, ein wenig erfreuliches Bild wechselreicher Gegensätze. Seiner ausübenden Künstlerschaft zufolge hätte er sich ohne Frage eine ruhige, behagliche und dauernde Stellung erringen können. Allein es scheint, daß er Phantomen nachjagte, deren Verwirklichung außer dem Bereich seiner Sphäre lag, und so wird er von dem Selbstverschulden des Ungemachs wohl nicht ganz freizusprechen sein, das ihm bis ans Lebensende folgte. Vielleicht hat dazu sogar eine gewisse Unsolidität Giardinis in Handel und Wandel mit beigetragen. Hierauf deutet wenigstens eine (von Pohl) mitgeteilte Tatsache. Giardini trieb einen ausgedehnten Handel mit Geigen, von denen er stets bedeutenden Vorrat hielt. Der Prinz von Wales, ein eifriger Musikfreund, bei dessen Privatkonzerten Giardini zeitweilig Vorspieler war, erhandelte auch eine Violine von ihm, die, für eine echt italienische ausgegeben, mit hohem Preise bezahlt wurde. Während Giardinis Abwesenheit von London machte sich eine Reparatur an dem Instrument notwendig, und bei dieser Gelegenheit ergab das Innere desselben als Verfertiger den englischen Violinfabrikanten Banck. Der Prinz rächte sich für diesen gemeinen Betrug, der einer härteren Bestrafung würdig gewesen wäre, gleichwohl auf echt ritterliche Art. Als nämlich Giardini aus Italien, wo er gewesen war, nach London zurückkehrte, und unbeirrt durch seine Handlungsweise den Versuch machte, das alte Verhältnis zu dem fürstlichen Herrn wieder anzuknüpfen, ließ dieser ihm mitteilen, daß bei der zweiten Geige ein Platz für ihn offen sei, wenn er ihn annehmen wolle, worauf der beschämte Künstler, den zarten Wink wohl verstehend, nichts weiter von sich hören ließ.

Als Violinspieler erregte Giardini in London nachhaltige Bewunderung durch schönen Ton und reich nuancierten Ausdruck. Hier mag ihm eine gediegenere Richtung eigen gewesen sein als im Leben. Franz Benda wenigstens, eine unbezweifelbare Autorität im Fache

des Violinspiels, äußerte sich gegen Burney mit Entzücken über den reinen, vollen, weichen Ton, über den edlen Vortrag und das seltene Improvisationstalent Giardinis. Nicht minder wird er als Führer des Orchesters gerühmt. Trotz hochfahrenden, eigenwilligen, zänkischen und nicht leicht zur Anerkennung geneigten Wesens, wußte er sich bei seinen Untergebenen durch bewährte Tüchtigkeit in Respekt zu setzen, um so mehr, als sein Tadel überzeugend war. In der italienischen Oper zu London führte er zuerst die gleiche Streichart bei den Violinen ein.

An Giardinis Kompositionen — er schrieb auch fünf zu London aufgeführte Opern, sowie ein Oratorium „Ruth“, — möchte die musikalische Welt nichts verloren haben. Man darf dies aus seinen sechs, als Op. 7 zu London herausgegebenen Solosonaten schließen, die sich in dem Fahrwasser einer gewöhnlichen Gestaltungsweise bewegen und jedes geistigen Aufschwunges entbehren. Ebenso ist die in Cartiers „L'art de Violin“ mitgeteilte Komposition Giardinis von unbedeutender Beschaffenheit.

Als namhafter Schüler Giardinis ist hier Giuseppe Maria Festa, geb. 1771 in Trani (Neapel), einzureihen. Den ersten Unterricht empfing er von seinem Vater. Nachdem er dann unter Giardini studiert, hatte er noch Lolli zum Lehrer. 1816 wurde er Konzertmeister am Theater San Carlo in Neapel. Denselben Rang bekleidete er später auch bei der Privatmusik des Königs beider Sizilien. Er soll ein ungewöhnliches Direktionstalent besessen haben und Gerber bemerkt von ihm, daß er „einer der wenigen (?) großen Geiger Italiens“ gewesen sei. Seinen Tod fand er zu Neapel am 7. April 1839. Nach Rossinis Mitteilung soll Festa ein ausgezeichneter Quartettspieler gewesen sein. Auch erfahren wir aus dieser Quelle, daß Festa, seiner eigenen Äußerung zufolge, das Beste, was er gekonnt, Ludwig Spohr zu verdanken hatte, mit dem er in Neapel lebhaft verkehrte. [1])

Francesco Chiabran (auch Chabran), ein geborner Piemontese und Neffe Somis', trat 1723 ins Leben. Nachdem er den Unterricht seines Onkels genossen; wurde er 1747 bei der königlichen Musik in Turin angestellt. Doch verließ er seinen Platz 1751 und wandte sich

1) Ferd. Hillers „Tonleben unserer Zeit“. Leipzig 1868.

nach Paris, wo er Glück machte. Der „Mercure de France“ vom Jahre 1751 enthält folgendes, echt französisches Urteil über ihn: „Les applaudissements qu'il reçut la première et la seconde fois qu'il parut[1]), ont été poussés dans la suite jusqu'à une espèce d'enthousiasme. L'exécution la plus aisée et la plus brillante, une légèreté, une justesse, une précision étonnante, un jeu neuf et unique, plein de traits vifs et saillans, caractérisent ce talent aussi grand que singulier. L'agrément de la musique qu'il joue, et dont il est l'auteur, ajoute aux charmes de son exécution.“ Man hat, ohne irgendwie an der Künstlerschaft Chiabrans zu zweifeln, sich dabei zu vergegenwärtigen, daß das französische Violinspiel im Verhältnis zu Italien und Deutschland noch ziemlich weit zurück war. Jede bedeutendere Erscheinung mußte also dort einen ungeheuern Eindruck hervorrufen. Auch wolle man sich zum Beweise des Gesagten das auf Seite 154 mitgeteilte Urteil des „Mercure“ über Ferrari vergegenwärtigen.

Über Chiabrans weiteren Lebensgang hat man keine Kunde, wie auch die Zeit seines Todes unbekannt geblieben ist. Von seinen wenigen Kompositionen — er veröffentlichte 3 Hefte Sonaten und eine Konzertsammlung — teilt Cartier zwei Stücke mit, unter denen die Sonate „La chasse“ das anziehendere ist.[2]) Obwohl nach keiner Seite hervorragend, mag es seinerzeit wesentlich zum Amüsement des Publikums beigetragen haben, da es, außer einer an das Jagdvergnügen erinnernden Tonmalerei, gewisse Klangeffekte der Violine in günstiges Licht stellt. Es scheint übrigens, daß sich der damaligen Violinkomponisten eine Art von Manie für die „Jagdsonate“ bemächtigte, denn Cartier gibt in seiner „L'art de Violon“ nicht weniger als sechs, mit „La chasse“ betitelte Kompositionen von verschiedenen Komponisten jener Periode. Das zweite bei Cartier vorhandene Stück von Chiabran, ein Allegro aus der fünften Violinsonate, bietet lediglich Interesse durch die ausgedehntere Anwendung der Flageolettöne.

Der Schweizer Caspar Friz, geb. 1716 zu Genf, wird als ein ausgezeichneter Violinspieler von großer Energie des Tones und der

---

1) Im Concert spirituel.

2) Eine Sonate (V) in Alards „Maîtres classiques du Violon“.

Bogenführung gerühmt. Er starb 1782 in seiner Vaterstadt, der er unausgesetzt sein Streben und Wirken widmete. Burney sah und hörte ihn dort 1770. Von seinen Kompositionen (Violinsonaten, -duos, Streichtrios und -quartette sowie Symphonien) befindet sich ein Allegrosatz in Cartiers Violinschule von sehr bestimmtem charakteristischem, doch veraltetem Gepräge.

Der bedeutendste und für die Folgezeit einflußreichste Schüler Somis' war Gaetano Pugnani (geb. 27. Nov. 1731 in Turin, gest. 15. Juni 1798 ebenda). Er setzte das von seinem Meister begonnene Werk fort und widmete sich mit großer Vorliebe, aber auch besonderem Glücke dem Lehrfach. Durch ihn erhielt die piemontesische Violinschule neue Befruchtung, denn nachdem er die Überlieferungen in einem regelmäßigen Kursus verarbeitet hatte, begab er sich zu Tartini, um dessen Lehre teilhaftig zu werden. In ihm vereinigt sich mithin die römische und Paduaner Schule, des Vivaldischen Einflusses auf Somis nicht zu vergessen. Pugnani fand mit einundzwanzig Jahren bereits einen bedeutenden Wirkungskreis als Dirigent der Privatkonzerte des Königs von Sardinien. So sehr ihn derselbe befriedigen mochte, hegte er doch den Wunsch, auch außerhalb seines Vaterlandes sich Anerkennung zu erwerben. Es gehörte damals schon zum Metier, Paris oder London zu besuchen, um sich gleichsam von der großen Welt das Maturitätszeugnis ausstellen zu lassen. Pugnani begab sich zunächst (1754) nach Paris, wo er sehr günstige Aufnahme fand. Der Mercure berichtet, daß sein Erscheinen (am 2. Febr. 1754) mit Enthusiasmus von den Kennern begrüßt worden sei „qui dirent ne point connaître de talent supérieur“. Dann besuchte er London, wo er Konzertmeister der italienischen Oper wurde. Er war weiterhin bis 1770 auf Reisen. In diesem Jahre aber kehrte er in die Heimat zurück, wurde Vorspieler am Turiner Hoftheater und begann zugleich sein Lehramt, dem er bis zum Tode (1798) mit Eifer oblag.

Pugnanis Spielweise soll sich vornehmlich durch schönen Ton und breite, doch zugleich gewandte, ebensosehr für den großen Stil als für das graziöse Genre geeignete Bogenbehandlung ausgezeichnet haben. Die Behauptung Fétis', daß seine Kompositionen klassisch seien, beruht indes auf einem starken Irrtum, man müßte denn das

Wort „klassisch“ gleichbedeutend mit „langweilig“ nehmen. Pugnanis Musik ist gehaltlos, süßlich fade und in jeder Beziehung unbedeutend.[1]) Nicht alle seine Kompositionen, unter denen sich auch mehrere Bühnen- und Kirchenwerke befinden, sind veröffentlicht worden, sondern nur 8 Piecen, darunter Violinsonaten, Konzerte, Duos, Trios, Streichquartette, Quintette und Symphonien.

Über seine Persönlichkeit findet sich in der Allgemeinen musikalischen Zeitung vom Jahre 1813, Nr. 34 folgendes: „In Gaetano Pugnani verbanden sich sehr achtungswürdige Eigenschaften mit auffallenden Schwächen zu einem so seltsamen Ganzen, als das ist, welches sein wohlgetroffenes und kaum glaubliches Porträt darstellt. Als der erste Violinist seiner Zeit in Italien, und zwar was gründliche Kenntnis, bewundernswerte Geschicklichkeit und auch edlen ausgebildeten Geschmack anlangt, war er überall gesucht und ausgezeichnet; Redlichkeit, Gutmütigkeit, Mildtätigkeit gegen Notleidende bezeichneten ihn als Menschen und erwarben ihm Achtung und Liebe. Den Notleidenden gehörte der größere Teil seines beträchtlichen Einkommens. Sein ganzes bedeutendes Vermögen vermachte er zu einer Stiftung für Arme. Jovialität, treffender Witz, gesellige Talente und Weltbildung zeichneten ihn als Gesellschafter aus und verschafften ihm Zutritt in die besten Zirkel. Neben diesem stach aber in seinem Wesen wunderlich genug — ab und hervor: eine kokettierende, ganz kleinliche, sehr leicht zu verwundende Eitelkeit, und eine zerfließende Schwäche gegen das andere Geschlecht, die in spätem Alter nur in pedantische, süßliche Stutzerei auslief, sich auch in seinem An- und Aufzuge verkündigte, und mit seiner abenteuerlichen, fast grotesken Figur nur desto auffallender kontrastierte. Er trug eine schwülstige, aufgetürmte Frisur, einen knappen, abgezwackten Frack aus blauer Seide und einen großen Strauß an seiner Brust, das gehörte auch in seiner letzten Zeit noch zu seiner gewöhnlichen Erscheinung. Diese vorgenannten Eigenschaften machten ihn nicht selten zur Zielscheibe des Spottes. Einer schönen geistvollen Dame von Stande den Hof zu machen, von ihr wohl gar als Cicisbeo ausgezeichnet zu sein: das

1) Vgl. die von Witting bei Holle in Wolfenbüttel, und von Alard bei Schott in Mainz herausgegebenen Sonaten Pugnanis.

war sein höchstes Glück, und sein schlimmster Feind, wer ihn in dieser süßen Träumerei und Einbildung störte."

Sehr charakteristisch erscheint für Pugnanis närrisches Wesen eine Anekdote, die nebst ein paar andern Erzählungen aus des Künstlers Leben in der Allgem. musik. Zeitung an derselben Stelle mitgeteilt wird: Als Pugnani reiste, erhielt er eine Empfehlung an den Prinzen M. in Mailand. „Wer sind Sie?" fragte ihn der Prinz beim Eintritt ziemlich trocken, als er den Brief noch nicht gelesen und nur die wunderliche Figur gesehen. Schnell verwundet antwortete Pugnani: „César, le Violon à la main!"

Die bemerkenswertesten Schüler Pugnanis waren: Conforti, Molino, Bruni, Olivieri, Radicati, Pollebro, Traversa, Romani, Borghi, Borra, Janitsch und vor allen Viotti.

Antonio Conforti, nicht Conforte, wie Fétis ihn nennt, geb. 1743 im Piemontesischen (gest. 17..), wird als sehr geschickter Violinspieler gerühmt. Burney traf ihn 1772 in Wien, wo er eines bedeutenden Ansehens genoß. Dies ist indes alles, was man von ihm weiß.

Ebenso spärlich fließen die Nachrichten über Ludovico Molino. Geboren in Fossano, war er 1798 der Nachfolger seines Lehrmeisters als erster Violinist am königlichen Theater zu Turin. Er spielte ebenso meisterhaft die Harfe wie die Violine, und auf beiden Instrumenten ließ er sich im Jahre 1809 zu Paris hören. Er starb im Alter von 84 Jahren. Nach Regli war sein Vorname Luigi; auch weicht dieser Biograph von Fétis darin ab, daß er ihn nicht ausdrücklich als Schüler Pugnanis aufführt.

Molino hat einige Kompositionen für Violine, Harfe und Pianoforte veröffentlicht.

Antonio Bartolomeo Bruni lebte und wirkte, nachdem er bei Pugnani studiert, vom 22. Lebensjahre ab (1781) bis kurz vor seinem Ende in Paris. Sein schwieriger, zu Bizarrerien geneigter Charakter gab zu öfterem Positionswechsel Veranlassung. 1780 ließ er sich im Concert spirituel hören. Gegen 1789 trat er an Mestrinos Platz als Orchesterchef des Theaters „Monsieur", doch bald wurde er hier durch Lahoussaye ersetzt. Sobann übernahm er das Vorspieleramt

Wort „klassisch" gleichbedeutend mit „langweilig" nehmen. Pugnanis Musik ist gehaltlos, süßlich fade und in jeder Beziehung unbedeutend.[1]) Nicht alle seine Kompositionen, unter denen sich auch mehrere Bühnen- und Kirchenwerke befinden, sind veröffentlicht worden, sondern nur 8 Piecen, darunter Violinsonaten, Konzerte, Duos, Trios, Streichquartette, Quintette und Symphonien.

Über seine Persönlichkeit findet sich in der Allgemeinen musikalischen Zeitung vom Jahre 1813, Nr. 34 folgendes: „In Gaetano Pugnani verbanden sich sehr achtungswürdige Eigenschaften mit auffallenden Schwächen zu einem so seltsamen Ganzen, als das ist, welches sein wohlgetroffenes und kaum glaubliches Porträt darstellt. Als der erste Violinist seiner Zeit in Italien, und zwar was gründliche Kenntnis, bewundernswerte Geschicklichkeit und auch edlen ausgebildeten Geschmack anlangt, war er überall gesucht und ausgezeichnet; Redlichkeit, Gutmütigkeit, Mildtätigkeit gegen Notleidende bezeichneten ihn als Menschen und erwarben ihm Achtung und Liebe. Den Notleidenden gehörte der größere Teil seines beträchtlichen Einkommens. Sein ganzes bedeutendes Vermögen vermachte er zu einer Stiftung für Arme. Jovialität, treffender Witz, gesellige Talente und Weltbildung zeichneten ihn als Gesellschafter aus und verschafften ihm Zutritt in die besten Zirkel. Neben diesem stach aber in seinem Wesen wunderlich genug — ab und hervor: eine kokettierende, ganz kleinliche, sehr leicht zu verwundende Eitelkeit, und eine zerfließende Schwäche gegen das andere Geschlecht, die in spätem Alter nur in pedantische, süßliche Stutzerei auslief, sich auch in seinem An- und Aufzuge verkündigte, und mit seiner abenteuerlichen, fast grotesken Figur nur desto auffallender kontrastierte. Er trug eine schwülstige, aufgetürmte Frisur, einen knappen, abgezwackten Frack aus blauer Seide und einen großen Strauß an seiner Brust, das gehörte auch in seiner letzten Zeit noch zu seiner gewöhnlichen Erscheinung. Diese vorgenannten Eigenschaften machten ihn nicht selten zur Zielscheibe des Spottes. Einer schönen geistvollen Dame von Stande den Hof zu machen, von ihr wohl gar als Cicisbeo ausgezeichnet zu sein: das

1) Vgl. die von Witting bei Holle in Wolfenbüttel, und von Alard bei Schott in Mainz herausgegebenen Sonaten Pugnanis.

war sein höchstes Glück, und sein schlimmster Feind, wer ihn in dieser süßen Träumerei und Einbildung störte."

Sehr charakteristisch erscheint für Pugnanis närrisches Wesen eine Anekdote, die nebst ein paar andern Erzählungen aus des Künstlers Leben in der Allgem. musik. Zeitung an derselben Stelle mitgeteilt wird: Als Pugnani reiste, erhielt er eine Empfehlung an den Prinzen M. in Mailand. „Wer sind Sie?" fragte ihn der Prinz beim Eintritt ziemlich trocken, als er den Brief noch nicht gelesen und nur die wunderliche Figur gesehen. Schnell verwundet antwortete Pugnani: „César, le Violon à la main!"

Die bemerkenswertesten Schüler Pugnanis waren: Conforti, Molino, Bruni, Olivieri, Radicati, Pollebro, Traversa, Romani, Borghi, Borra, Janitsch und vor allen Viotti.

Antonio Conforti, nicht Conforte, wie Fétis ihn nennt, geb. 1743 im Piemontesischen (gest. 17..), wird als sehr geschickter Violinspieler gerühmt. Burney traf ihn 1772 in Wien, wo er eines bedeutenden Ansehens genoß. Dies ist indes alles, was man von ihm weiß.

Ebenso spärlich fließen die Nachrichten über Ludovico Molino. Geboren in Fossano, war er 1798 der Nachfolger seines Lehrmeisters als erster Violinist am königlichen Theater zu Turin. Er spielte ebenso meisterhaft die Harfe wie die Violine, und auf beiden Instrumenten ließ er sich im Jahre 1809 zu Paris hören. Er starb im Alter von 84 Jahren. Nach Regli war sein Vorname Luigi; auch weicht dieser Biograph von Fétis darin ab, daß er ihn nicht ausdrücklich als Schüler Pugnanis aufführt.

Molino hat einige Kompositionen für Violine, Harfe und Pianoforte veröffentlicht.

Antonio Bartolomeo Bruni lebte und wirkte, nachdem er bei Pugnani studiert, vom 22. Lebensjahre ab (1781) bis kurz vor seinem Ende in Paris. Sein schwieriger, zu Bizarrerien geneigter Charakter gab zu öfterem Positionswechsel Veranlassung. 1780 ließ er sich im Concert spirituel hören. Gegen 1789 trat er an Mestrinos Platz als Orchesterchef des Theaters „Monsieur", doch bald wurde er hier durch Lahoussaye ersetzt. Sobann übernahm er das Vorspieleramt

an der komischen Oper, und als er auch hier sich nicht zu halten vermochte, wurde er zum Mitglied der Kommission für die Künste ernannt und trat an die Spitze des Orchesters der Bouffons. Endlich zog er sich ganz vom Pariser Musiktreiben zurück (1801) und setzte sich in der Vorstadt Passy, der ehemaligen Residenz Rossinis, zur Ruhe. Vor seinem Tode kehrte er nach seinem Geburtsort Coni (Piemont) zurück, in dem er, am 2. Februar 1759 geboren, 1823 auch starb.

Als Tonsetzer war Bruni ziemlich fleißig. So schrieb er außer 22 Opern, die er in Paris zur Aufführung brachte, 4 Sonatenwerke für Violine, einige Konzerte, 28 ehedem sehr geschätzte Hefte Violinduetten und 10 Quartettwerke. Auch eine Violin- und Violaschule verfaßte er. Die letztere erlebte eine von Breitkopf und Härtel in Leipzig veranstaltete Übersetzung ins Deutsche.

Als begabter Schüler Pugnanis gilt auch A. Olivieri, geb. 1763 zu Turin. Er war lange Zeit Mitglied der Kapelle des Königs von Sardinien, sah sich indessen plötzlich genötigt, einer jähzornigen Handlung halber, die er zum Teil unverschuldet beging, nach Neapel zu fliehen. Olivieri war nämlich für die musikalischen Unterhaltungen eines vornehmen Hauses engagiert. Bei einer derselben erschien er, mit Ungeduld erwartet, zu spät. Der Hausherr überhäufte ihn wegen seiner Unpünktlichkeit mit Vorwürfen, und als diese kein Ende nahmen, zerschlug der, durch diese unhöfliche Begegnung aufs äußerste gereizte Künstler seine Violine auf dem Kopfe des Gastgebers, suchte aber auch sofort das Weite. In Neapel war indessen seines Bleibens auch nicht; er besuchte Paris und Lissabon, kehrte jedoch 1814 für immer nach der französischen Hauptstadt zurück. Sein Violinspiel, das als ungemein brillant und delikat geschildert wird, mußte er in späteren Jahren wegen allzugroßer Starkleibigkeit aufgeben. Fétis kannte ihn noch im Jahre 1827. Die Zeit seines Todes ist nicht ermittelt.

Felice de Radicati, von einer vornehmen, doch verarmten Turiner Familie abstammend, wurde 1778 geboren. 1815 erhielt er die Berufung als erster Violinist am Orchester der Basilica S. Petronio zu Bologna. Doch blieb er hier nicht lange, denn es

wird von einer 1816 unternommenen Reise berichtet, die ihn nach Wien führte. Dort starb er am 14. April 1823 infolge einer tödlichen Verwundung, die er sich bei einer verunglückten Wagenfahrt zugezogen. Radicati war neben seinem Violinspiel auch als Opern- und Quartettkomponist, sowie als Tonsetzer für sein Instrument tätig. Sein Biograph Regli behauptet sogar, daß er im Hinblick auf Boccherini als Renovator des italienischen Quartettstils betrachtet werde, — eine Phrase, die der Widerlegung nicht bedarf, da abgesehen von dem Umstande, daß das Streichquartett seine Fortentwickelung nicht in Italien, sondern in Deutschland fand, ersteres Land seit Boccherini nichts von Bedeutung in dieser Kunstgattung geleistet hat. Wenigstens ist nicht das Mindeste von den gleichartigen Bestrebungen neuerer italienischer Komponisten bis auf unsere Zeit gekommen.

Mit Radicati sei zugleich dessen bemerkenswerter Schüler Giuseppe Ghebart, geb. am 20. Nov. 1796 im Piemontesischen, genannt. 1814 wurde er Mitglied der königl. Kapelle zu Turin, und 1839 trat er an Pollebros Stelle, die ihm 1846 definitiv übertragen wurde. Engagementsanerbietungen von Paris (für die italienische Oper) und von Dresden (für das Konzertmeisteramt der königl. Kapelle) lehnte er ab. Um die deutsche Instrumentalmusik machte er sich insofern verdient, als er der erste war, welcher dieselbe in Turin einführte.

Obwohl Giambattista (Giovanni Battista) Polledro nur einige Monate den Unterricht Pugnanis genoß, so ist er nichtsdestoweniger zu dessen Schülern zu rechnen, denn er verdankte dem Meister ohne Zweifel seine höhere Ausbildung als Violinspieler. Ursprünglich dem Handelsstande bestimmt, welchem sein Vater angehörte, entschied man sich im Hinblick auf das musikalische Talent des Knaben doch bald für die Tonkunst. Sein erster Lehrer auf der Violine war der geschickte Geiger Mauro Calderara (bei Fétis wohl irrtümlich Coldarero) zu Asti. Dann wurde Gaetano Vai, erster Violinist an der Kathedrale desselben Ortes, sein Führer. Endlich in seinem 15. Lebensjahre begab er sich nach Turin zu Pugnani, der ihn alsbald auch dem Orchester des königl. Theaters einverleibte. 1801

unternahm er einen ersten Konzertausflug nach Mailand und 1804 wurde ihm die Anstellung als erster Violinist an der Kirche St. Maria Maggiore in Bergamo zuteil. Doch er verweilte hier nicht lange, sondern begab sich auf eine größere Kunstreise, die ihn bis in das Innere Rußlands führte. In Moskau war er beim Fürsten Tatischeff 5 Jahre engagiert. Dann besuchte er Petersburg, Warschau, Berlin und Dresden. In letzterer Stadt wurde er 1814 für die Hofkapelle als Konzertmeister gewonnen. Sein Wirken währte hier bis 1824, da ihn dann Carlo Felice von Sardinien unter glänzenden Anerbietungen nach Turin berief, um die königl. Kapelle zu reorganisieren. Er bekleidete hier das Amt eines Generaldirektors der Instrumentalmusik. 1844 hatte er das Unglück, von einem Nervenschlage getroffen zu werden, infolgedessen er nach neunjährigen Leiden am 5. August 1853 in seiner Vaterstadt Casalmonferrato alla Piovà verschied, wo er den 10. Juni 1781 geboren worden war. Der Künstler hat verschiedene, nach kurzer Frist jedoch schon verschollene Violin- und Vokalkompositionen veröffentlicht.

Als Violinspieler fand Polledro die einstimmige Anerkennung seiner Zeitgenossen. Die Allgem. musik. Zeitung vom Jahre 1807 enthält S. 281, 675 und 281 folgende einander ergänzende Urteile aus Wien, Prag und Leipzig über ihn: „Herr Polledro zeigte sich als ein wirklich großer Violinspieler, der den Ruf, der ihm vorherging, vollkommen rechtfertigte. Sein Spiel ist in der Tat groß zu nennen. Er verachtet alle kleinlichen, dem Konzerte nicht angemessenen Verzierungen, und verbindet Empfindung mit Kunstfertigkeit. Das Staccato scheint indessen ganz aus seinem Spiele verbannt zu sein. Seine Kompositionen sind eben nicht tief eindringend. — Polledro ist der letzte Schüler Pugnanis, und wenn es wahr ist, daß der Meister in seinen Schülern fortlebe, so muß es den älteren Verehrern der Kunst einen doppelten Genuß gewähren, Pugnani und Polledro zugleich zu hören. Er spielte zweimal mit einem Erfolge, dessen sich hier, außer Mozart, kein Tonkünstler rühmen kann. Der Zauber seines Tones, die höchste Reinheit, die großen riesenmäßigen Schwierigkeiten, welche er lächelnd gleich einem Kinderspiel überwand, und dabei auch sein zarter, feiner, delikater Vortrag mußten entzücken."

„Wir halten Herrn Polledro unter allen italienischen Violinisten, die nach Viotti zu uns gekommen sind, durchaus für den vorzüglichsten. Seine Kompositionen und sein ganzes Wesen, noch weit mehr aber sein Spiel, zeugen von ungewöhnlichem Geist, Talent, feiner Ausbildung und Geschmack überhaupt, alles dieses in trefflicher Schule und mit großem Fleiß auf seine Kunst, aber auch ganz im Sinne seiner Nation gewendet. Sonach ist das Ernste und Gehaltene der besten deutschen Violinisten so wenig, als das Glänzende und Ausgearbeitete der besten französischen sein Vorzug: wohl aber hinreißende Leichtigkeit und Fertigkeit, Anmut und Zierlichkeit, Heiterkeit und Laune. Und was die Künstlichkeit seines Spiels betrifft, so haben wir besonders in Sprüngen und vollgriffigen Sätzen so viel Sicherheit, Reinheit, Leichtigkeit und Galanterie noch nirgends gefunden."

Von den Violinspielern Gioachimo Traversa[1]), Romani, Ludovico (nach Pohls Angabe Luigi) Borghi[2]) und Borra wissen wir kaum mehr, als daß sie Schüler Pugnanis waren. Der erstere fand 1770 glänzende Aufnahme in Paris, Romani und Borghi waren etwa um dieselbe Zeit (Borghi um 1780) in London tätig und Borra scheint in seiner Vaterstadt Turin gelebt zu haben.

In betreff Anton Janitsch', welcher gleichfalls ein Schüler Pugnanis war, verweisen wir auf den Abschnitt über das Violinspiel Deutschlands.

Auch eine Violinspielerin ist aus Pugnanis Lehre hervorgegangen: Luigia Gerbini. Sie soll außerdem Viottis Unterricht genossen haben. (Pougin, Viotti et l'école moderne de violon.) Sie trat mehrfach in Deutschland mit günstigstem Erfolg auf, wie ein Referat der Allgem. musik. Zeitung vom Jahre 1807 (Nr. 25) aus Wien beweist, worin „ihre außerordentliche Kraft des Bogens, deren Stärke in Passagen und Schwierigkeiten für ein Frauenzimmer beinahe bis zum Unglaublichen geht", gerühmt wird. Ähnlich lautet eine Notiz in demselben Kunstorgane (vom Jahre 1811, S. 737) aus Paris: „Mad. Gerbini, die mit fast männlicher Kraft und Präzision weibliche Anmut

1) de la musique du prince de Carignan. (Brenet.)

2) Eine Sonate Borghis (I, Op. 5) in D. Alards „Maîtres classiques du Violon".

verbindet, schließt sich an die ersten hiesigen Virtuosen. Ich habe sie z. B. ein Konzert von Spohr vortragen hören, dessen außerordentliche Schwierigkeiten sie mit aller Leichtigkeit und Sicherheit überwand, ohne dabei den Geist und schönen Ausdruck im geringsten hintanzusetzen."

Luigia Gerbini soll eine ebenso gute Sängerin als Violinistin gewesen sein. In beiden Eigenschaften ließ sie sich am 13. November 1790 am Théâtre de Monsieur in Paris hören. Sie trat in einem italienischen „Zwischenspiel" in einem Akt auf, welches sich il dilettante betitelte. Das „Journal de Paris" berichtet hierüber unterm 15. Nov.: Das ital. Zwischenspiel ... war sehr geeignet, die verschiedenen Talente von Signora Gerbini zur Geltung kommen zu lassen... Es ist ein richtiges Konzert... Signora Gerbini hat in den von ihr gesungenen Stücken eine sehr schöne Stimme entfaltet, und sie hat darauf ein Violinkonzert auf eine Weise gespielt, die mit den gefeiertsten Virtuosen wetteifert. Die Beifallsbezeugungen waren wiederholt und einstimmig." Pougin (Viotti et l'école moderne de violon) fügt hinzu: „Trotzdem scheint der Erfolg nicht von Dauer gewesen zu sein, denn der „Dilettant" und Signora Gerbini konnten nicht öfter als zweimal auf der Bühne des Théâtre de Monsieur erscheinen." Weitere Nachrichten über die Künstlerin fehlen leider.

Wir kommen zu Viotti, mit Vornamen Giovanni Battista (geb. 23. Mai 1753 zu Fontanetto da Po, gest. 3. März 1824 zu London), dem hervorragendsten Vertreter der piemontesischen Schule, der mit Corelli und Tartini das glänzende Dreigestirn des italienischen Violinspiels im 18. Jahrhundert bildet. Dieser Meister darf als der eigentliche Fortsetzer der vor ihm erstandenen epochemachenden Richtungen des Violinspiels und der Violinkomposition angesehen werden. In beiden Beziehungen hatte der gegebene Standpunkt sich ausgelebt. Über die Tartinische Violinsonate war man nicht weiter hinausgekommen; im Gegenteil: die Nachfolger des Paduaner Meisters begnügten sich zur Hauptsache mit Nachbildungen der vorhandenen Muster und verfielen so mehr oder minder einem für den Fortschritt der Kunst unergiebigen Formalismus. Vor allem aber bedurfte das Violinkonzert einer Regenerierung. Die einfache monotone, mit dem Soloinstrument wenig kontrastierende Quartettbegleitung Tartinis

erwies sich nicht mehr als ausreichend, namentlich nachdem die Orchesterwerke Haydns und seiner Zeitgenossen eine wesentliche Bereicherung des Orchesterapparats und damit erhöhte Forderungen für die Instrumentalmusik bewirkt hatten. Diesen zeitgemäß gesteigerten Bedürfnissen wurde unter den Italienern des 18. Jahrhunderts zuerst Viotti gerecht. Zwar sahen wir, daß schon Vivaldi das Orchester seiner Konzerte erweiterte und durch Hinzuziehung von Blasinstrumenten bereicherte, allein es waren dies vereinzelte Erscheinungen, gleichsam Experimente, denen der günstige Boden einer Fortentwicklung fehlte. Diese Bestrebungen gingen für Italien spurlos vorüber; sie fanden keine Nachahmung und es ist nicht ein Fall bekannt, daß Tartini z. B. von der Instrumentationsweise Vivaldis Gebrauch gemacht hätte.

Bei Viotti kehrt im wesentlichen die moderne, organisch gegliederte Orchestrierung Haydns wieder, dessen Symphonien bereits 1764—65 in Paris und London Eingang fanden. Und dies nicht allein. Viotti hat auch, gleich anderen Komponisten jener Zeit, den ganzen Satzbau der Haydnschen Symphonie in seinen Hauptzügen, soweit er auf das Konzert Anwendung finden konnte, namentlich aber die scharf ausgeprägten Gegensätze der Haupt- und Seitenmotive adoptiert. Dieser architektonische Ausbau der Sonatenform bezeichnet wiederum den Fortschritt Viottis im Bereiche der Violinkomposition gegen Tartini, wie ein solcher zwischen dem letzteren Meister sowie Vivaldi und Corelli wahrzunehmen ist.

Charakteristisch für Viottis Schaffen ist der Umstand, daß er die bisher so stark kultivierte Violinsonate (mit beziffertem oder unbeziffertem Baß) wenig berücksichtigt. Es existieren im ganzen nur 18 dahingehörige Musikstücke von ihm. Dagegen veröffentlichte er 29 Konzerte mit Orchesterbegleitung, 2 Konzertanten für 2 Violinen, 21 Streichquartette, 21 Trios für 2 Violinen und Violoncell, 51 Violinduetten, drei Divertissements für Violine und Klavier und eine Klaviersonate. Der größere Teil davon, zumal in betreff der Trios und Quartette, ist veraltet und für unsere Zeit nur sehr bedingungsweise verwertbar. Die besten Violinwerke sind dagegen der musikalischen Welt in neuen Ausgaben wieder zugeführt worden. Unter

ihnen nimmt einen besonders hervorragenden Platz das A moll-Konzert (Nr. 22) ein; es zeichnet sich durch einfach edle Schönheit der Gestaltung, Adel der Empfindung und wirksame Behandlung der Violine sowie des Orchesters aus.[1]) Man hat behauptet, daß bei der Instrumentation desselben Cherubini hilfreiche Hand geleistet habe. Doch ist dies nicht erwiesen. Es wird übrigens vielen Violinkomponisten jener Zeit, z. B. Lolli, Giornovichi und sogar Rode nachgesagt, daß sie der tatsächlichen Mitwirkung anderer, im Orchestersatz erfahrener Musiker benötigt gewesen seien, und ohne Zweifel ist dies mehrfach vorgekommen. Von Lolli wird sogar berichtet, er habe nichts weiter als die Violinstimme aufgesetzt, und die weitere Ausführung befähigteren Leuten überlassen. Seine Kompositionen sind von einer Beschaffenheit, die dies glaublich macht.

Als Violinspieler erklomm Viotti nicht minder eine höhere Stufe der Kunst. Wenn ihm von seinen Landsleuten nicht die überschwänglichen Huldigungen dargebracht wurden, deren Corelli und Tartini sich erfreuten, so liegt dies keineswegs daran, daß er Geringeres leistete als diese. Man muß sich zunächst vergegenwärtigen, daß die Kunst des Violinspiels zu Ende des vorigen Jahrhunderts schon eine große Verallgemeinerung gefunden hatte, daß mithin die Wirkung derselben nicht mehr so exklusiv sein konnte, als zu Lebzeiten Corellis und Tartinis. Dann auch ist zu berücksichtigen, daß Viotti die zweite Hälfte seines Lebens, also die eigentliche Meisterzeit, im Ausland zugebracht hat; nur einmal kehrte er 1788 vorübergehend in seine Heimat zurück, um für die italienische Oper in Paris Gesangskräfte zu engagieren. Während er in England und Frankreich seine Triumphe feierte, war er daheim vielleicht schon so gut wie vergessen.

Viotti wurde am 23. Mai 1753 zu Fontanetto, einem kleinen Ort des piemontesischen Bezirks Crescentino geboren. Er offenbarte frühzeitig bedeutendes musikalisches Talent, und dies veranlaßte seinen Vater, einen Hufschmied, der als Dilettant auf dem Horn nicht ungeschickt war, ihn die Anfangsgründe der Musik zu lehren. Zu seinem Lieblingsinstrument erkor er sogleich die Violine. Gegen 1764 kam

1) Dieses sowie das 24. Konzert Viottis sind auch in D. Alards „Maîtres classiques du Violon“ erschienen.

ein Lautenspieler Giovanni nach Fontanetto, dessen Unterricht der Knabe, doch nur für kurze Zeit genoß. Er war dann wieder zur Hauptsache sich selbst überlassen, machte aber doch solche Fortschritte, daß er 1766 bei einem Kirchenfest in Strambino, wohin ihn der Vater mitgenommen, durch seine Leistungen Aufmerksamkeit erregte. Der dortige Prälat Francesco Rora erkannte sein Talent, und war insofern für die weitere künstlerische Ausbildung desselben tätig, als er ihn mit einem Empfehlungsschreiben an die in Turin lebende Marchesa von Boghera versah. Bei dieser traf ihn ein Mitglied der königlichen Kapelle, Namens Celognetti, welcher sofort darauf drang, den kleinen Viotti zu hören. Man brachte eine Sonate von Besozzi herbei, die der Knabe zum Erstaunen der Anwesenden à vista mit der Freiheit und Sicherheit eines fertigen Musikers spielte. Als man ihm ein Lob dafür zu teil werden ließ, antwortete er im vercellesischen Dialekt: „Ben par susì a l'é niente". (Das ist eine Kleinigkeit.) Man fand diese Äußerung anmaßend, und um den Knaben bescheidener zu machen, legte man ihm eine schwere Sonate von Domenico Ferrari vor. Aber auch diese bewältigte er, so daß Celognetti darauf drang, den begabten Kunstjünger nicht wieder von der Stelle zu lassen. „Kennst du das Theater?" fragte er den Kleinen. „„Nein, mein Herr"". „Du hast also keinen Begriff davon. Komm, ich will dich hinführen." Kaum war Viotti ins Orchester getreten, so saß er auch schon unter den Violinisten und spielte die ganze Oper mit, als ob er sie gleich den anderen einstudiert hätte. In das Haus der Marchesa zurückgekehrt, fragte man ihn, was er etwa Bemerkenswertes an der Aufführung gefunden. Statt jeder Antwort spielte er nach dem Gehör Verschiedenes aus der Oper vor, und gewann dadurch die erhöhte Teilnahme seiner Zuhörer. Für seine Zukunft war von da ab gesorgt. Der Sohn der Marchesa, welcher später Erinnerungen an Viotti aufgezeichnet hat, äußert sich folgendermaßen über denselben: „Ich war durch den Eindruck dieses natürlichen Talents so hingerissen, daß ich alles zu tun beschloß, um solche schöne Anlagen nicht unentwickelt zu lassen. Ich wies ihm eine Wohnung in meinem Palast an und gab ihm Pugnani zum Lehrer. Die Erziehung Viottis kostete mich mehr als 20000 Franken, aber ich bereue dieses Geld nicht! Die

Existenz eines solchen Künstlers konnte nicht zu hoch bezahlt werden."[1])

Nachdem Viotti der Lehre Pugnanis entwachsen war, unternahm er in Begleitung desselben seine erste Kunstreise im April 1780. Ihr Weg führte sie zuerst nach der Schweiz. In Genf trat Viotti wiederholt in Konzerten auf (auch schloß er dort Freundschaft mit dem Geiger Imbault, einem Schüler von Gaviniés). Die beiden Künstler wandten sich dann über Deutschland nach Polen und Rußland, wo ihn die Kaiserin Katharina mit Auszeichnungen überhäufte und, wiewohl vergeblich, zu halten versuchte und blieben sodann einige Zeit in Berlin. Hier war es, wo Viotti zum erstenmal mit Giornovicchi zusammentraf, mit dem er sich später noch einmal messen sollte. Dieser, wie man weiterhin sehen wird, sehr exzentrische und mit einem beträchtlichen Maße von Eigenliebe begabte Künstler, ein Schüler von Lolli, ahnte in dem jüngeren Kollegen, wie es scheint, von Anfang an einen gefährlichen Rivalen. Bei dieser ersten Zusammenkunft gelegentlich einer musikalischen Soiree bei dem Prinzen von Preußen blieb die Superiorität freilich noch unentschieden, da keiner der beiden Künstler vom Glück begünstigt wurde.

Viotti spielte unvorbereitet ein kaum fertig gewordenes Konzert seiner Komposition und blieb hinter dem zurück, was er sonst hätte leisten können. Giornovicchi bemerkte es und erging sich in ironischem Lobe. Aber unmittelbar darauf passierte es ihm selbst, daß er in einem seiner bekanntesten Rondos stecken blieb, worauf der gereizte Italiener nicht ermangelte, ihm die eingesteckten spitzen Worte mit Zinsen zurückzugeben, indem er ihn seiner tiefen Verehrung versicherte. Zweifelsohne war es dieser Vorfall, der Giornovicchi etwa 12 Jahre später, als er mit Viotti zugleich in London war, veranlaßte, ihn

1) Der Originaltext lautet nach Regli folgendermaßen: „Si fu allora, rapito da un genio così naturale, io mi decisi di fare ciò che abbisognava, affinchè tante belle disposizioni non riuscissero infruttuose. Io gli assegnai un allogio nel mio palazzo, e gli diedi per maestro il celebre Pugnani. L'educazione di Viotti mi costò più di venti mila franchi; ma a Dio non piaccia che io pianga il mio danaro! La vita di un simile artista non potrebbe essere abbastanza pagata".

törichterweise zu einem Wettkampf in prahlerischer Weise herauszufordern, in dem er unterlag. Das Nähere hierüber siehe bei Giornovicchi.

Ob Viotti sodann allein oder in Begleitung von Pugnani noch London aufsuchte, ist nicht feststehend, wahrscheinlich aber trennten sich die Künstler in Berlin und Viotti reiste allein nach London, wo er gewaltigen Enthusiasmus erregte. Niemals hatte dort ein Instrumentalist gleiche Wirkung ausgeübt, und selbst Geminianis Andenken, das dort noch nach dessen Tode in hohem Ansehen gehalten wurde, machte er durch sein Auftreten völlig erlöschen. Auch in London war man umsonst bemüht, Viotti festzuhalten. Wer hätte wohl ahnen können, daß er an demselben Orte, wo er Lorbeeren und Gold erntete, später die Rolle eines Apollopriesters mit dem Dienste Merkurs vertauschen würde?

Von London begab sich Viotti Anfang 1782 nach Paris, wo er von seinem ersten (17. März 1782) bis zu seinem letzten (8. September 1783) Auftreten im Concert spirituel eine Reihe bis dahin unerhörter Triumphe feierte.

„Viottis erstes Auftreten im Concert spirituel zu Paris“ so bemerkt Fétis, „läßt sich schwer beschreiben. Niemals hatte man etwas gehört, was seiner Vollendung als Geiger nahe kam. Niemals hatte ein Violinist schöneren Ton, gleichen Glanz, Schwung und eine ähnliche Mannigfaltigkeit gezeigt. Und ebenso überragten seine Kompositionen alles, was bis dahin (im Gebiete der Violinliteratur) erschienen war.“ Ähnliches wird in der Berliner Musikzeitung vom Jahr 1794 aus London berichtet: „Viotti ist wahrscheinlich jetzt der größte Violinist in Europa. Ein starker, voller Ton, unbeschreibliche Fertigkeit, Reinheit, Präzision, Schatten und Licht mit der reizendsten Einfachheit verbunden, machen die Charakteristik seiner Spielart aus, und die Komposition seiner Konzerte übertrifft alle mir bekannten Violinkonzerte. Seine Themata sind prachtvoll und edel, mit Verstand durchgeführt, geschmackvoll mit großen und kleinen Massen verwebt, und gewähren bei den Wiederholungen dem Hörer jedesmal neues Vergnügen. Seine Harmonie ist reich ohne Überladung, der Rhythmus ist richtig und nicht steif, der Satz rein und der Gebrauch der Blasinstrumente von großem Effekt. Mit einem Wort: Viottis

Kompositionen sowie sein Vortrag sind gleich hinreißend.“ Auch die Leipziger Allgem. Musik. Zeitung (Bd. 14, S. 435) enthält ein begeistertes Lob Viottis, das hier eine Stelle finden mag: „Viotti ist unstreitig der erste Violinspieler unseres Jahrhunderts. Nachdem er die nordischen Höfe durchzogen, kam er nach Paris, wohin ihm sein Ruf schon vorangeeilt war. Er übertraf ihn noch im Concert spirituel, in welchem er im März 1782 zum erstenmal auftrat. Er spielte ein Konzert von seiner eignen Komposition und man fand in diesem wie in allen nachfolgenden eine Originalität, welche das bis dahin Höchste in dieser Gattung erreicht zu haben schien, eine fruchtbare Einbildungskraft, eine glückliche Kühnheit, das ganze Feuer der Jugend, aber gedämpft durch einen reinen und edlen Geschmack, der ihn nie über die Grenzen des Schönen hinausschreiten ließ. Und nun die Ausführung! Kraft und Anmut wie innig verschwistert! Wie vollendet sein Adagio! Sein Allegro wie glänzend! Sein Spiel erregte einen außerordentlichen Enthusiasmus, als man ihn das erstemal hörte.“

Seine Fachgenossen zollten ihm nicht geringere Bewunderung als die öffentliche Stimme, und Baillot z. B. verstieg sich sogar zu dem ekstatischen Ausruf: „Je le croyais Achille, mais c'est Agamemnon.“ Auf derartige hochtrabende Phrasen, die eben in jener Zeit aufkamen, ist nicht zu großes Gewicht zu legen; sie hängen wesentlich mit der sich mehr und mehr bahnbrechenden virtuosen Richtung des Violinspiels zusammen, und wir werden noch mehrfach ähnlichen überspannten Expektorationen begegnen. Ließ doch auch Viottis Schüler J. B. Cartier, wie hier gleich erwähnt werden mag, eine Medaille auf seinen Meister mit der Umschrift „Nec plus ultra“ prägen.

Auch an anderweiter Anerkennung fehlte es dem Künstler in Paris nicht. Insbesondere erregte er auch das Interesse der königlichen Protektorin Glucks, Marie Antoinette, welche ihm den Titel ihres Akkompagnateurs nebst einer jährlichen Rente von 6000 Franken verlieh. Die ihm gewordene Auszeichnung vermochte indessen nicht seine damals bereits erwachte allzu rege Empfindlichkeit gegen Zufälligkeiten, von der wir noch weiteres hören werden, in Schranken

zu halten. Es wird darüber (Allgem. mus. Ztg., Bd. 14, S. 435) Folgendes mitgeteilt: Viotti empfing eine Einladung zum Hofkonzert nach Versailles. Der ganze Hof versammelt sich, das Konzert fängt an. Bei den ersten Takten des Solo ruht das tiefste Schweigen auf dem ganzen Saal, als plötzlich im Nebenzimmer eine kreischende Stimme ertönt: „Platz für Monsieur, den Grafen v. Artois!" Unwillen über die Störung und Ehrfurcht gegen den Störer verursachen eine allgemeine Bewegung. Während derselben nimmt Viotti sein Instrument unter den Arm und verläßt den Saal, wo der ganze Hof versammelt war, zum großen Ärger der Anwesenden. Hier war Viotti in vollem Rechte, wenn er die Würde der Kunst wahrte; daß er es jedoch mit Voranstellung seiner Persönlichkeit in einer Weise tat, die alle konventionellen Rücksichten verletzte, ist vielleicht zu entschuldigen, aber nicht zu rechtfertigen.

Wir haben gesehen, daß es Viotti keineswegs an enthusiastischer Anerkennung der Zeitgenossen fehlte. Um so auffallender ist eine von nun an durch sein ganzes ferneres Leben sich durchziehende Tendenz, seinem eigenen Genius — man kann es nicht wohl anders ausdrücken — ungetreu zu werden. Nicht befriedigt von seiner unübertroffenen Meisterschaft und den sich an dieselbe knüpfenden glänzenden Resultaten verfolgte er, weiterhin sich von seiner Sphäre entfernend, materielle Interessen, die für ihn eine Quelle bitterer Erfahrungen wurden. Der Hang zur kaufmännischen Spekulation muß tief in der Natur des italienischen Nationalcharakters begründet liegen, wie es denn auch bezeichnend für dieses Volk ist, daß durch dasselbe der kaufmännische Verkehr in Theorie und Praxis hohe Ausbildung erfuhr. Nicht wenige italienische Künstler des 18. Jahrhunderts gaben sich, neben dem ursprünglichen Berufe, meist zu eigenem Schaden merkantilen Unternehmungen hin. Von Locatelli wird erzählt, daß er in Amsterdam einen Saitenverkauf etabliert habe, Geminiani handelte mit Bildern, Carbonelli trieb Weinhandel, und Giardini opferte seine materielle Existenz dem verlockenden Geschäft eines Opernimpresario. Auch Muzio Clementi (geb. 1752 zu Rom), der einflußreiche Meister des Klavierspieles und der Klaviersonate, handelte mit Pianofortes und erwarb dadurch ein ansehnliches Vermögen. Daß dieser Erwerbssinn

bei ihm durch den Hang zu übertriebener Sparsamkeit beeinflußt war, ist kaum zu bezweifeln. Denn der letzteren war er in fast lächerlichem Maße ergeben, wie uns Spohr in seiner Selbstbiographie erzählt. Er traf den Klaviermeister in Petersburg am — Waschkübel, wie er eben in Gemeinschaft seines Schülers John Field die Strümpfe reinigte. Spohrs Verwunderung darüber bemerkend, äußerte der Italiener mit aller Seelenruhe, man täte wohl, sich in Petersburg die Wäsche selbst zu besorgen, da sie zu teuer sei, und er rate ihm, seinem Beispiel zu folgen. Spohr hatte indessen besseres zu tun, als Strümpfe zu waschen.

Wenn auch Viotti derartigen Extravaganzen völlig fremd blieb, so trat er doch in die Fußtapfen Giardinis, dessen Geschick er schließlich teilte. Der Meister hatte sich, wie Fétis angibt, schon 1787, wahrscheinlich infolge seines weiterhin zu erörternden Rücktrittes von der Öffentlichkeit als Violinspieler, um die Direktion der Pariser Oper beworben. Sein Gesuch blieb indessen unberücksichtigt. Da erhielt 1788 der Leibfriseur Maria Antoinettes, Léonard genannt,[1]) das Privilegium für ein Opernunternehmen. Dieser trug Viotti sofort die Leitung der Bühne an und kam damit dessen Wünschen entgegen. Freilich sorgte er in künstlerischer Beziehung sehr wohl für das ihm anvertraute Institut; denn er zog Sänger ersten Ranges herbei, unter denen sich Mandini, Vigagnoni, Mengozzi, Rafanelli, Banti und Signora Marichelli befanden. Dem entsprechend war das Orchester besetzt, an dessen Spitze der Violinspieler Mestrino stand. In der ersten Zeit prosperierte das Unternehmen, dem auch Viottis Freund Cherubini seine Kräfte widmete, nach Wunsch. Die Vorstellungen des Théâtre de Monsieur fanden anfangs in den Tuilerien statt, wurden jedoch in das Winkeltheater de la foire Saint-Germain verlegt, als der Hof 1790 von Versailles in die Pariser Residenz einzog.

In diese Zeit fällt ein anderes großes Projekt Viottis, das zum Glück für ihn nicht zur Ausführung gelangte. Er suchte die Direktion der kgl. Akademie der Musik und zugleich damit das Privileg für alle Theater,

---

1) Sein eigentlicher Name war Autier. Während der Revolution zum Tode verurteilt (1794), kehrte er später nach Frankreich zurück und starb im Jahre 1820.

Konzerte und anderweitigen musikalischen Veranstaltungen in ganz Frankreich zu erlangen. Er erbot sich, 3 Millionen Frank Kaution zu stellen, kurz, es war ein im größten Maßstabe geplantes Unternehmen. Wäre es zustande gekommen, so war das mindeste, daß die Kautionssumme in dem Sturme der unmittelbar bevorstehenden Revolution kassiert und damit eine unerträgliche Schuldenlast auf Viotti gewälzt worden wäre.

Er hatte bereits Schwierigkeiten genug mit dem Théâtre de Monsieur. In der foire St.-Germain konnte das Institut auf die Dauer nicht bleiben, und man warb deshalb in vornehmen Kreisen Teilnehmer für die Begründung einer neuen Schaubühne, welche in der rue Feydeau errichtet, in den letzten Tagen des Jahres 1790 fertig und am 6. Jan. 1791 eröffnet wurde.

Aber von seiner Begründung an hatte das „Théâtre Feydeau" schwer unter den immer bedenklicher werdenden Zeitläuften zu leiden. Trotz aller Anstrengungen der Teilnehmer blieb das aristokratische Publikum, auf welches bei der Gründung gerechnet worden war, mehr und mehr aus. Ein Teil des Personals mußte infolgedessen entlassen werden, und schon im August 1792 brach das ganze Unternehmen in sich zusammen.

Inzwischen erschien auch die persönliche Sicherheit Viottis sowie Léonards gefährdet, teils durch ihre Beziehungen zum Hofe, teils durch absurde, gegen Viotti im „Journal général de la cour et de la ville" geschleuderte Verdächtigungen, auf die der vornehm empfindende Künstler nur durch Schweigen reagiert hatte. Léonard begab sich nach Rußland und Viotti reiste als ruinierter Mann nach London, denn sein gesamtes mühsam erworbenes Vermögen war in dem Zusammenbruch des Theaters daraufgegangen.

In London galt es nun, eine neue Existenz zu gründen. Der Meister mußte, um dieses möglich zu machen, seinem Gelübde entsagen, nicht wieder als Violinspieler an die Öffentlichkeit zu treten.

Um jedoch zu verstehen, was es mit diesem Gelübde für eine Bewandtnis hatte, müssen wir nochmals zu Viottis Pariser Tätigkeit und speziell zu den Jahren 1782—83 zurückkehren.

Der Künstler hatte während dieser Jahre vielfach im Concert

spirituel den Beifall des dort versammelten Pariser Publikums in einem Maße genossen, daß er, dadurch verwöhnt, schon sorgfältig das Verhalten seiner Zuhörerschaft abwog und sich von den Kundgebungen derselben mehr als billig abhängig zeigte. So mußte denn auch er alsbald die trübe Erfahrung machen, wie sehr derjenige sich täuscht, der auf die Beständigkeit und Unwandelbarkeit des Tagespublikums rechnet. Einstmals war das Konzert, in welchem er sich hören ließ, weniger besucht als sonst, und wahrscheinlich mit infolge davon übten seine Leistungen nicht die gewohnte Zündkraft aus. Am folgenden Tage ließ sich in denselben Räumen ein Violinist hören, dessen Begabung mit Viottis Talent nicht entfernt in Parallele gestellt werden konnte. Allein der Zuhörerraum war überfüllt, und das Rondo des vorgetragenen Konzertstückes gefiel so sehr, daß es nicht allein da capo verlangt wurde, sondern auch den Stoff der Unterhaltung in musikalischen Kreisen für mehrere Tage bildete. Dieser Vorfall, der einem Manne von Urteilsfähigkeit über die wechselnden Amüsementsbedürfnisse des großen Haufens höchstens eine ironische Bemerkung abgenötigt hätte, reichte hin, den italienischen Maestro derart zu verletzen, daß er nichts Geringeres beschloß, als fortan sich der Öffentlichkeit zu entziehen.[1] Wirklich war seine Gereiztheit so andauernd, daß er dem gefaßten Entschluß während des Pariser Aufenthaltes treu blieb. Nur in befreundeten Privatzirkeln ließ er sich noch hören, wie er denn auch für einige Zeit die Stelle eines Orchesterchefs in einer von dem Prinzen von Conti und den Herren v. Soubise und v. Guémenée gestifteten Musikgesellschaft annahm.

Außerdem bildete er in dieser Zeit mehrere seiner — nicht zahlreichen — Schüler, vor allem aber war er kompositorisch tätig: die ersten zwanzig seiner 29 Violinkonzerte fallen in die Zeit dieses seines ersten Pariser Aufenthaltes.

Ferner veranstaltete Viotti in seiner Behausung, die der innig mit ihm befreundete Cherubini mit ihm teilte, allsonntägliche

1) A. Pougin (Viotti et l'école moderne de violon) hält diese, gleichwohl von allen Autoren außer einem überlieferte Anekdote für nicht genügend begründet. Nach ihm ist der wahre Grund, der Viotti zu seinem Entschluß bewog, nicht mehr in Paris öffentlich zu spielen, nicht bekannt.

Quartettakademien, in denen er vor geladenen Zuhörern auch seine neu komponierten Orchesterwerke probierte. Hierzu eine Einladung zu erhalten, war eine Gunst, die man zu schätzen wußte. Vor allem trafen sich sämtliche Pariser Violinisten dort, um musikalischen Austausch zu pflegen, hauptsächlich aber, um den Meister spielen zu hören: Puppo, Mestrino, Imbault, R. Kreutzer und viele andere. Mit den meisten derselben stand Viotti auf mehr oder minder freundschaftlichem Fuße. Gelegentlich durfte man auch einen beschwerlichen Gang nicht scheuen, um den Künstler zu hören. Als er einstmals bei einem seiner Freunde, einem Mitgliede der Nationalversammlung spielte, welcher fünf Treppen hoch wohnte, äußerte er lakonisch: „Lange genug sind wir zu ihnen (zu den Zuhörern) hinabgestiegen, mögen sie denn heute auch einmal zu uns heraufkommen."

Viottis unmutsvolle Verstimmung gegen das Pariser Publikum hatte sich selbst noch nicht gelegt, als er 1802, also 18—19 Jahre nach jenem Ereignis, Paris wieder besuchte, und nur mit Mühe war er zu bewegen, vor einer Elite von Künstlern im Konservatorium sich hören zu lassen.

Wir kehren jetzt zu Viottis Übersiedlung nach London zurück, wo er im Jahre 1792, wie wir mitgeteilt haben, mit leeren Taschen einzog.

Damals bildeten Salomons in Hanover Square stattfindenden, durch Haydns persönliche Mitwirkung auf ihren Kulminationspunkt gebrachten Konzerte das Zentrum des musikalischen London. Sobald Salomon von Viottis Anwesenheit hörte, beeilte er sich, sein Auftreten in diesen Konzerten zu erlangen. Viotti willigte ein und begründete scheinbar mühelos und in kurzer Zeit seine Stellung als tonangebender Violinmeister aufs neue. Auch begann er für diese Konzerte die zweite Serie seiner Violinkonzerte zu schreiben und erklomm in ihnen den Höhepunkt seines Schaffens für sein Instrument. Von 1794 ungefähr an nahm er ferner teil an der Leitung von Kings theatre, wobei er sich jedoch auf die Direktion des Orchesters beschränkte.

Inmitten dieser so schnell erblühten reichen inneren wie äußeren Tätigkeit fehlte es dem berühmten Künstler auch nicht an Freunden. Insbesondere ist hier eine reiche und musikalische Familie, namens

Chinnery, zu erwähnen, mit deren Gliedern ihn ein inniges Freundschaftsverhältnis verband, das seinen Ausdruck auch in der Widmung mehrerer Kompositionen Viottis, darunter sein letztes Violinkonzert in E-moll, gefunden hat. In den Memoiren der Malerin Vigée-Lebrun, die Ende 1802 oder Anfang 1803 einige Wochen im Schoße dieser Familie zubrachte und dort mit Viotti zusammentraf, ist uns ein anziehender Einblick in dieses Idyll gewährt. »J'allais passer — schreibt sie — quinze jours chez Mme. Chinnery à Gilwell, où se trouvait le célèbre Viotti. La maison était de la plus grande élégance, et l'on m'y fit une réception charmante.« Nachdem sie diese hübsch beschrieben, heißt es weiter: »... aussi les quinze jours que j'ai passés à Gilwell ont-ils été pour moi des jours de joie et de bonheur. Mme. Chinnery était une très belle femme, dont l'esprit avait beaucoup de finesse et de charme. Sa fille,[1]) âgée alors de quatorze ans, était surprenante par son talent sur le piano, en sorte que tous les soirs cette jeune personne, Viotti et Mme. Chinnery, qui était très bonne musicienne, nous donnaient des concerts charmants.«

So schien sich alles zu vereinigen, um Viotti für Paris und die dort ausgestandenen Unannehmlichkeiten zu entschädigen. Da wandte sich ein haltloser Verdacht politischer Konspirationen auf ihn und führte zu seiner ganz unvermuteten Ausweisung aus England.

Dies war im Jahre 1798.[2]) Gekränkt und mißmutig mußte sich Viotti den Umständen fügen. Er wandte sich nach Hamburg und nahm seinen Aufenthalt in dem nahe gelegenen Schönfeldt auf einem ihm von seinem Eigentümer, dem Engländer George Smith, zur Verfügung gestellten Landsitze. Dort lebte er in fast absoluter Einsamkeit 3 Jahre hauptsächlich seiner schöpferischen Tätigkeit. Namentlich schrieb er hier einen Teil seiner besten Violinduetten. Die Stimmung, unter der sie entstanden, spiegelt sich in der Vorrede des

1 Außerdem waren noch 2 Knaben vorhanden, denen Viotti auch Unterricht erteilte. Einen sehr liebenswürdigen Brief des Meisters an einen derselben, Walter, teilt A. Pougin in seinem Buche Viotti et l'école moderne mit, dem ich diese Notizen entnehme.

2) Nach Pougin, im übrigen wird meist das Jahr 1795 angegeben.

einen Heftes derselben ab, welche die Äußerung enthält: »Cet Ouvrage est le fruit du loisir que le malheur me procure. Quelques morceaux ont été dictés par la peine, d'autres par l'espoir.«

Im Jahre 1801 konnte er von jedem Verdachte gereinigt nach London zurückkehren, wo er bis zum Jahre 1818 seinen dauernden Wohnsitz hatte. Wenig nur wissen wir aus jener Zeit von seinem Leben, und dieses Wenige ist zum Teil sehr sonderbar. Auf eine öffentliche künstlerische Tätigkeit ließ er sich nicht wieder ein. Kaum daß er an der Bildung der Philharmonic Society im Jahre 1813 teilnahm, indem er nach Grove einigemal dort dirigierte und einmal ein Quartett von sich aufführen ließ. Im übrigen beteiligte er sich allen Nachrichten zufolge an einem Weinhandel, von dessen Erträgen er hauptsächlich lebte. Viotti, der große, ehedem gefeierte Künstler, ein Weinhändler! Ist dies nicht die bare Ironie eines freilich teilweise selbstverschuldeten Geschicks? —

Zwei Besuche in Paris fallen in jene Zeit, der eine im Jahre 1802, der zweite 1814. Auch diesmal waren es nur seine künstlerischen Freunde, die sein Spiel genießen durften, welches sich nach seines Schülers Baillots Bericht noch beträchtlich bereichert und vertieft hatte. Gelegentlich seines zweiten, anscheinend sehr kurzen Besuches in Paris fand von seiten des Konservatoriums ihm zu Ehren ein schnell improvisiertes Konzert statt. Baillot berichtet, daß Viotti dort erschienen sei „wie ein Vater inmitten seiner Kinder." Tief gerührt durch die nicht endenwollenden Ovationen schloß er seinen alten Freund Cherubini in die Arme, worauf sich Jubel und Zuruf verdoppelten.

Es war vier Jahre später, 1818, daß Viotti London verließ, um, wie er dachte, dauernd nach Paris zurückzukehren. Abermals war er von der Welle des Geschicks, ein Schiffbrüchiger, an den Strand geworfen worden, sein Weinhandel hatte ihn, wie jenes Theaterunternehmen, zum zweitenmal völlig ruiniert.

Auch jetzt noch blieb er seinem Vorsatz treu. War es jener, genialen Naturen nicht selten eigene Starrsinn, war es, wie Fétis doch wohl nicht zutreffend meint, Verständnislosigkeit dafür, daß er mit

einer einzigen Konzertreise ein Vermögen wieder gewinnen mußte, waren es noch andere, tiefer verborgene Gründe? Wer wollte dies erkunden, da der Künstler sich nicht darüber geäußert.

Noch einmal bewog man ihn, sich hören zu lassen, in einem dem bereits erwähnten ähnlichen, zu seinen Ehren von den Pariser Künstlern veranstalteten Konzert. Viotti selbst war bis zu Tränen gerührt. Man bat ihn zu spielen, er willigte ein und spielte sein letztes Konzert in E-moll. Einer der anwesenden Konservatoriumsschüler war so erregt, daß er bei des Meisters erstem Bogenstrich in lautes Schluchzen ausbrach.

Wieder war es das Theater, dem der ergraute Künstler sich zuwendete. Am ersten November 1819 übernahm er die früher vergeblich von ihm angestrebte Direktion der Pariser Oper zugleich mit der des Théâtre Italien, welche Stellen kurz vorher miteinander verbunden worden waren. Das Gehalt betrug 12000 Francs. Auf den Tag zwei Jahre später, am 1. November 1821 legte er, verärgert und verbittert, sein Amt nieder und wurde mit der Hälfte seines Gehaltes pensioniert.

Viotti hatte sich mit voller Energie in die undankbare Aufgabe gestürzt. Die Oper befand sich damals in einem dem Verfall nahen Zustande, und es gelang ihm nicht, sie daraus zu befreien. Seine Zeit war voll angefüllt mit Unerfreulichem. »Mon pauvre talent!« schreibt er einmal grimmig an seinen alten Schüler Rode. »Est-il assez cruel de se sentir encore dans toute son énergie, et de ne pouvoir ni toucher son instrument, ni composer une note? Ho! vie infernale!«

Die Unannehmlichkeiten häuften sich. Schon die Übernahme brachte ihm beinah ein Zerwürfnis mit seinem Freunde Cherubini,[1]) der auf denselben Posten reflektiert hatte. Im Februar 1820 erfolgte die Ermordung des Herzogs von Berry, Neffe von Louis XVIII., als er aus der Oper kam. Viotti war damals abwesend, in England. Die Oper wurde aus Anlaß dieses Ereignisses nach der rue Favart

1) Einen diesbezügl. Brief Viottis an Cherubini hat Pougin in seinem zitierten Buche aus dem Besitz der noch in Florenz lebenden Tochter Cherubinis, Mme Rosellini, herausgegeben (pag. 92).

verlegt. Das alte Gebäude wurde abgerissen, eine Sühnekapelle zu errichten begonnen, die aber nie vollendet wurde. Heute steht eine Fontäne dort.

Der neue Saal erwies sich als zu klein und ungenügend, große Werke zur Aufführung zu bringen. Das Publikum war unzufrieden, man schob alle Schuld auf Viotti. Im Mai 1821 wurde die Oper wieder verlegt, aus der rue Favart in das Théâtre Louvois. Dort fanden gerade 4 Vorstellungen statt, dann mußte man damit aufhören, da das Resultat gleich Null war. Zwei Monate vergingen, auch die Verlegung in die rue Favart hatte eine zweimonatliche Pause im Gefolge gehabt. Endlich konnte die neue Bühne (rue Le Peletier) eingeweiht werden (am 16. August 1821).

Aber Viotti war erschöpft. Unter den ungünstigsten Umständen hatte er gearbeitet, sogar trotzdem eine Reihe, freilich kleinerer Novitäten gebracht — jetzt schien das Ärgste überwunden, aber von allen Seiten kamen Intriguen, Verdächtigungen, und Viotti gab endlich seine Demission.

Noch scheint er kurze Zeit das Théâtre Italien geleitet zu haben, und es mag ihm eine kleine Entschädigung für soviel Ärger gewesen sein, daß in einem Artikel des „Le Miroir“ vom 31. Oktbr. 1821, der über seinen Rücktritt von der Oper berichtete, seiner künstlerischen Qualitäten als Virtuose und Komponist[1]), aber auch seiner Direktion des Théâtre Italien mit Ehren gedacht wurde: „jamais l'Opéra-Italien ne nous a paru mieux administré“.

Mit Viottis Rücktritt endet, was wir von seinem Leben wissen. Es ist ein unerfreulicher Gedanke, daß dieser so bedeutende Künstler in grollender Zurückgezogenheit seine letzten Jahre verlebt habe.

Dennoch ist dies das wahrscheinlichste, es sei denn, er habe, durch sein wechselvolles Schicksal weise gemacht, in stiller Resignation die Heiterkeit seiner Seele wiedergefunden. Nur gelegentlich seines etwas über zwei Jahre später stattfindenden Todes ging noch einmal eine

---

1) „M. Viotti, quoiqu' étranger, a honoré la France; il fut à la fois le compositeur le plus habile et l'exécutant le plus brillant de son époque.“ „... nous avons toujours séparé le musicien du directeur“ etc.

kurze Nachricht durch die Zeitungen. Er starb in England, wahrscheinlich nur auf einer Reise befindlich nach kurzer Krankheit. Mit großer Wahrscheinlichkeit hat sich neuerdings feststellen lassen, daß London (nicht Brighton) der Ort, der 3. März 1824 der Tag seines Todes ist. Seine Grabstätte ist unbekannt.

Eine durchaus interessante Persönlichkeit steht hinter diesem wechselvollen, einer äußeren Einheitlichkeit so ganz entbehrenden Leben. Und da seine Persönlichkeit bedeutend war, erhält diese problematische Existenz etwas durchaus Tragisches. Hierhin und dorthin getrieben, Italiener von Geburt, Franzose nach dem Felde seiner Tätigkeit und seines bedeutendsten Einflusses, nach England für lange Zeit geworfen und dort, wie es scheint, sich am wohlsten fühlend, einige Jahre im Exil in Deutschland verbringend, kann er nirgend mit seinem ganzen Sein Wurzel fassen. Der größte Violinspieler und bedeutendste Violinkomponist seiner Epoche, nachwirkend bis auf den heutigen Tag, was so wenigen Vertretern seiner Kunst zuteil geworden, tritt er vom Podium, ehe noch seine Kunst die höchste Reife gewinnt, und gönnt von da ab nur vereinzelten Fachgenossen und wenigen Freunden, sich an so reichen Gaben zu erfreuen und zu bilden. Eigensinnig verschmäht er es, aus seinen besten Talenten materiellen Vorteil zu ziehen, lieber wird er Weinhändler, wird er Impresario und büßt zu wiederholten Malen alles ein, was er erworben. So steht er da, seltsam aus Größe und Weltunverstand gemischt.

Noch eins ist merkwürdig, merkwürdig an sich, merkwürdiger bei einem Künstler, am merkwürdigsten bei einem italienischen Künstler: die Frauen scheinen in seinem Leben keine irgendwie erhebliche Rolle gespielt zu haben. Vielleicht erklärt dies manches von seiner inneren wie äußeren Existenz, insbesondere seine Ruhelosigkeit.

Viotti war sehr lebhaft, ein geistvoller Gesellschafter, von gewinnenden, vornehmen Manieren, in der Kleidung gewählt, in seiner Jugend sogar elegant. Seine Haare waren blond, er trug sie anfänglich lang, in späteren Jahren war seine Stirne hoch und kahl. Guter Billardspieler, trefflicher Reiter, zeigte er in allem, womit er sich abgab, viel Geschick.

Seine Erziehung war sorgfältig, er liebte die Litteratur und

bevorzugte als junger Mann Rousseau besonders. Damit zusammenhängend bewies er eine außerordentliche Liebe zur Natur und für das Landleben. Ein Schmetterling, eine Blume, eine Frucht konnte ihn immer aufs neue entzücken [1]).

Viotti ist unter den Italienern als der letzte, wahrhaft große Repräsentant des klassischen Violinspiels zu bezeichnen. Im Besitze einer virtuos gebildeten Technik, hat er in seinem künstlerischen Wirken doch nichts mit jenem absoluten Virtuosentum gemein, welches, die ideale Bedeutung der Kunst verkennend, das Mittel für den Zweck substituiert. Hierüber gibt ein Blick auf seine Kompositionen unzweifelhaften Aufschluß. Dieselben tragen, soweit sie nicht durch ihren veralteten Duktus oder durch geringen Gehalt dem Geschick der Vergänglichkeit anheimgefallen sind, den Stempel echten, gediegenen Musikertums. Offenbar galt das Streben ihres Autors vorzugsweise dem Geistigen, Idealen in der Kunst, — ein Standpunkt, welcher den Vertretern des reinen Virtuosentums völlig fremd ist. Es ist freilich ein nur verhältnismäßig kleiner Teil von Viottis Violinkompositionen für die Nachwelt übrig geblieben, aber dieser steht in seiner Trefflichkeit und Tüchtigkeit als ein rühmliches und unvergängliches Denkmal seiner künstlerischen Gesinnung und Tatkraft da. Der Meister hat, wie wenige, die Violine als Gesangsinstrument zu behandeln gewußt. Seine melodischen Motive tragen bei aller Einfachheit einen sinnig naiven, anmutig edlen, bisweilen von einem vornehmen Gefühlspathos durchleuchteten Zug. Zugleich befreit er die Violinkomposition vollständig von den Traditionen des Kirchenstils, der sich inzwischen in dem Maße, als die Kunst mehr und mehr ins öffentliche Leben trat, allmählich in ein rein konventionelles Wesen verloren hatte. Seine Musik offenbart durchweg einen entschieden freien, sozusagen weltlichen Charakter, sowohl in der Kantilene wie in den feurig belebten, glanzvollen, nie die Grenzen des Schönen überschreitenden Passagen und Figuren.

Als Lehrmeister für sein Instrument war Viotti hauptsächlich während des Pariser Aufenthaltes tätig; er war es, der dem französischen

1) Viele andere interessante Einzelzüge findet der Leser in dem mehrfach zitierten Werke „Viotti et l'école moderne de Violon“ von A. Pougin.

Violinspiel jenen Aufschwung gab, in welchem die Glanzperiode dieser Schule gipfelt. Seine namhaftesten Zöglinge sind Rode, Alday, Libon, Labarre, Cartier, Robberechts und Durand, deren nähere Betrachtung in dem Abschnitt über Frankreich erfolgen wird. Hier sei nur zweier seiner Schüler, der Violinistin Parravicini, geb. Gandini, und Mori's gedacht. Die erstere, geb. 1769 zu Turin, wurde unter Viottis[1]) Anleitung eine Spielerin von nicht gewöhnlichem Ruf. Von 1798 bis 1802 trat sie nacheinander in Paris, Leipzig, Dresden und Berlin auf. Der „Courier des spectacles" vom 10. März 1798 widmet ihr eine sehr anerkennende Besprechung, die er schließt: „Cette artiste, en un mot, est digne d'occuper un rang distingué dans les meilleurs concerts." Ebenso günstig war die Aufnahme eines zweiten, im folgenden Monat von ihr gegebenen Konzertes. In der Allgem. mus. Ztg. (Bd. 1, S. 552) findet sich folgendes Urteil über sie: „Festigkeit, Reinheit, Deutlichkeit des Tons, Annehmlichkeit und Eleganz des Vortrags ohne Überladung und Verschnörkeley, Kraft des Bogens und Ausdauer in anstrengenden Schwierigkeiten ohne Derbheit und Rauhigkeit, viel männliches ohne Verleugnung zarter Weiblichkeit, erwarben dieser Virtuosin allgemeinen Beyfall". Reichardt berichtet über sie in seiner mus. Ztg. Bd. I, S. 78: „In der That steht sie unter allen Violinspielern um so mehr einzig da, weil ihr Spiel so männlich kraftvoll ist. Ihre ersten Meister waren Pugnani (?) und Viotti, und auf diesen Stamm konnte Kreutzer, der sie zuletzt in Paris unterrichtete, (?) seine originelle nnd energische Manier am besten pfropfen. Mad. Albergati

---

1) Nach Gerber war sie eine Schülerin Pugnanis. Fétis dagegen führt sie übereinstimmend mit Regli als Schülerin Viottis an. Neuerdings spricht sich Pougin (Viotti et l'école moderne) gegen ihre Viottischülerschaft aus. Als Viotti Italien verlassen habe, sei sie noch zu jung dafür gewesen, als sie nach Paris kam (1798), war Viotti lange nicht mehr dort, so bleibe von 1792 an nur England, und ein Aufenthalt der Parravicini dort sei nicht bekannt. Ferner sei bei ihrem ersten Auftreten in Paris nirgendwo Erwähnung geschehen, daß Viotti ihr Lehrer sei, auch habe sie in den zwei Konzerten, in denen sie auftrat, keine Komposition von Viotti gespielt. — Das alles ist freilich nicht zwingend, und so mag die Künstlerin bis auf weiteres ihren Platz an dieser Stelle behalten.

übertrifft an Fülle und Stärke des Tons und an mächtiger Bogenführung manchen sonst braven Violinspieler. Ihr ganzes Spiel ist höchst vollkommen".

Anders lautet freilich Spohrs Urteil, welcher die Künstlerin in Neapel hörte; in seiner Selbstbiographie sagt er über sie: „Ich bin es schon gewohnt, mein Instrument von Frauenzimmern mißhandeln zu hören, so arg wie von Mad. Parravicini aber habe ich es noch nicht gehört. Dies nahm mich um so mehr Wunder, da sie sich einigen Ruf erworben hat und voller Prätensionen ist. Sie hat eine vorzügliche Violine von Stradivari und zieht im Gesange einen leidlichen Ton heraus; dies ist aber auch ihr ganzes Verdienst. Übrigens spielt sie in schlechtem Geschmack mit überladenen und gehaltlosen Verzierungen und die Passagen undeutlich, unrein in der Intonation und überhudelt in den Bogenstrichen." Man hat sich hierbei allerdings zu vergegenwärtigen, daß die Spielerin bereits in ziemlich vorgerücktem Lebensalter stand, als Spohr sie hörte.

Die Parravicini scheint für einige Zeit ihrem Berufe entsagt zu haben, da sie sich von ihrem Gatten trennte, um die Maitresse des Grafen Albergati zu werden. Doch später kehrte sie wieder zu öffentlicher Kunsttätigkeit zurück, wie wir aus ihrem 1827 erfolgten Auftreten in München ersehen, wo man, obwohl sie bereits 58 Jahre alt war, noch die „Kraft ihres Bogens" bewunderte. Seit jener Zeit aber fehlen alle Nachrichten über sie.

Francesco (nach Pougin Nicolas) Mori, 1796 von italienischen Eltern in London geboren, war nur einige Monate hindurch Viottis Schüler, nachdem er bereits eine bedeutende Höhe künstlerischer Ausbildung erklommen hatte. Großer Ton und ungemeine Gewandtheit der linken Hand zeichneten sein Spiel aus. Er war der erste Violinlehrer an der damals ins Leben gerufenen königl. Akademie der Musik zu London und eine Zeitlang auch Dirigent der philharmonischen Konzerte daselbst. Er starb im Sommer 1839.

Unabhängig von den Violinschulen Paduas und Turins machten sich bis auf Viotti herab noch mehrere andere italienische Geiger von Bedeutung geltend[1]). Ihre Reihe eröffnet:

Evaristo Felice dall' Abáco. Er wurde 1662 zu Verona geboren und war Konzertmeister des Kurfürsten Maximilian Emanuel von Bayern. Nach Fétis starb er 1726. Gerber dagegen berichtet, daß Abáco noch 1738 kurfürstl. bayrischer Rat gewesen sei. In Amsterdam ließ er folgende Werke stechen: XII Sonate à Violino e Basso. op. 1. — X Concerti à 4 (für die Kirche). op. 2. — XII Sonate à 2 Violini, Violoncello e Basso continuo. op. 3. (Für Kirche und Kammer.) — Sonata à Violino solo e Basso continuo. op. 4. — VI Concerti à 4 Violini, Alto, Fagotto o Violoncello e Basso continuo. op. 5.

Gian Pietro Guignon, geb. 10. Februar 1702 zu Turin, gest. 30. Januar 1774 (nach Regli) zu Versailles, kam in jungen Jahren nach Paris und widmete sich zunächst dem Studium des Violoncells, das er bald darauf mit der Violine vertauschte. 1733 trat er in die Dienste des Königs von Frankreich und wurde Violinmeister beim Vater Ludwigs XVI. Diese Stellung trug ihm am 15. Jan. 1741 den Titel und die Rechte[2]) des sogenannten Geigerkönigs ein, eine mittelalterliche Institution, die mit ihm zugleich erlosch. Kaum war Guignon im Besitze seines Patents, so erließ er auch schon Reglements für die Organisten und Komponisten Frankreichs. Die hierüber entstandenen Streitigkeiten konnten schließlich nur durch einen

1) Von Alessandro Orologio, der wohl hierher gehörte, ist nur bekannt, (Eitner, Q.-L.) daß er Violinist und 1580 Kammermusikus an der Prager Hofkapelle war. 1603 Vizekapellmeister, wurde er 1613 mit Regierungsantritt des Kaisers Matthias in den Ruhestand versetzt, lebte aber noch 1630 als „Hofkomponist" in Prag. Seine Werke sind Madrigale und Canzonetten.

2) Nach ihnen konnte gegen Erlegung einer französischen Pistole jeder Tonkünstler in allen Provinzen des Königreichs für zünftig erklärt werden. Doch machte Guignon keinen Gebrauch davon, sondern nannte sich bloß auf seinen Werken Roi des Violons. (Wiener Musikztg. v. J. 1821, S. 588.) Über den „Roi des Violons" und die damit in Verbindung stehende „Confrérie de Saint-Julien" ist das Erforderliche in dem dritten Abschnitt d. Bl., betreffend das französische Violinspiel, mitgeteilt.

Parlamentsbeschluß geschlichtet werden, welcher am 30. Mai 1750 erfolgte und Guignon seines Geigerkönigamtes und der daran geknüpften vermeintlichen Prärogative für verlustig erklärte [1]). Guignon soll sich als Violinspieler durch vorzüglichen Ton und leichte, gewandte Bogenführung ausgezeichnet haben. In Paris erschienen einige seiner Kompositionen. Er starb in Versailles am 30. Jan. 1774.

Ausgezeichneten Ruf als Violinvirtuose und Komponist genoß Francesco Ciampi, geb. 1704 zu Massa bei Sorrento im Neapolitanischen. Seine Opern scheinen besonders gute Aufnahme in Venedig gefunden zu haben; denn 1728 begab er sich dorthin, um den größten Teil derselben in der Lagunenstadt aufzuführen.

Der Geiger Pietro Antonio Avondano (Avontano), geb. zu Anfang des 18. Jahrhunderts in Neapel, ließ 1732 in Amsterdam zwölf Sonaten für Violine und Baß als op. 1, und außerdem einige in Deutschland und Paris herausgekommene Duos für Violine und Baß drucken. Überdies machte er sich durch die Opern: „Berenice" und „Il mondo nella Luna" bekannt. Nach Fétis' Angabe befinden sich die Manuskripte zweier Oratorien von seiner Komposition, nämlich „Giod" und „La morte d'Abel" in der königl. Bibliothek zu Berlin.

Giovanni Piantanida, geb. 1705 in Florenz, ging 1734 mit einer italienischen Operngesellschaft nach Petersburg und ließ sich dort mit großem Beifall hören. Im Winter 1737—1738 konzertierte er erfolgreich in Hamburg. Dann wandte er sich nach Holland, und von hier wiederum, wie so viele seiner in jener Zeit unstet umherziehenden italienischen Berufsgenossen, nach der Heimat. 1743 trat er im Concert spirituel auf. Im Jahre 1770 hörte ihn Burney in Bologna, überrascht durch seine Leistungen als Violinist. Gegen 1782 starb er dort. Von seinen Kompositionen erschienen sechs Violinkonzerte und eben so viel Trios für zwei Geigen und Baß im Druck.

Als ein vorzüglicher Geiger wird Andrea Zani bezeichnet, welcher in den ersten Jahren des 18. Jahrhunderts zu Casale-Mag-

1) Nach anderer Mitteilung hat er erst im März 1773 das Amt niedergelegt. Jedenfalls erlosch es mit ihm. (vergl. Weckerlin, Nouveau (sic) Musiciana.)

giore in der Lombardei geboren wurde. Es sind von ihm 12 Violinkonzerte, sowie zwei Hefte Sonaten für Violine und Baß, überdies aber auch noch 6 Concerti grossi und 6 Symphonien für Streichinstrumente gedruckt worden.

Über den Piemontesen Giuseppe Canavasso ist nur so viel bekannt, daß er zwischen 1735 und 1753 als trefflicher Geiger und Komponist für sein Instrument in Paris lebte. Er trat 1741 und weiterhin im Concert spirituel auf[1]).

Der Romagnole Carlo Giuseppe Toeschi, eigentlich Toesca della Castellamonte, dessen Jugendgeschichte unenthüllt ist, trat 1756 als Violinist in die Mannheimer Kapelle, in welcher er 1768 als zweiter Konzertmeister tätig war. 1778 folgte er dem Hofe nach München. Er wurde 1724 geboren und starb am 12. April 1788. Schubart bemerkt über ihn: „In der Bogenlenkung ist er bei weitem kein Cannabich: Dieser befehligt Heere, jener kaum ein Bataillon. Indessen besitzt er doch etwas ganz Eigenthümliches: er hat sich eine besondere Manier im Symphoniensthl zu eigen gemocht, von ausnehmender Kraft und Wirkung. Sie (die Symphonien, deren er 7 schrieb) beginnen mit Majestät, und strudeln so nach und nach im Crescendo fort; spielen voll Anmuth im Andante und enden sich im lustigen Presto. Doch fehlte ihm die Mannichfaltigkeit; denn hat man eine Symphonie von ihm gehört, so hat man sie alle gehört.“ Außer Symphonien ist einige Kammermusik von ihm vorhanden.

Sein Sohn Giovanni Battista, nach Lipowskys musik. Lex. in Mannheim, nach Fétis' Angabe in Italien geboren, war Schüler Joh. Carl Stamitz' und Cannabichs. Er folgte seinem Vater 1788 im Amte und starb zu München am 1. Mai 1800. Als Komponist war er seinem Vater überlegen. Wir besitzen von ihm 18 Symphonien, 10 Quartette und 6 Trios.

Auch er hatte einen Sohn, Carlo Teodoro, geb. 1770 in

1) Neuerdings sind durch eine Arbeit über die Turiner Hofkapelle (Gazetta da Milano 1891) die Namen zweier anderer Violinspieler Canavasso, Marc' Aurelio und Paolo, bekannt geworden. Der erstere wurde am 9. März 1745 angestellt und war 1785 noch tätig. Paolo, zugleich mit Marc'Aurelio angestellt, starb bald nach 1775. (Eitner, Q.-L.)

Mannheim, den er zu einem geschickten Violinspieler heranbildete. Als solcher fand er einen Wirkungskreis in der Münchener Kapelle.

Francesco Galeazzi, nach Regli geb. 1738 (nach Fétis 1758) zu Turin, wirkte als erster Violinspieler im Teatro Valle zu Rom. Er verfaßte außer verschiedenen Instrumentalkompositionen ein zweibändiges Werk: Elementi teoretico-pratici di musica, con un saggio sopra l'arte di suonare il violino analizzata, e a dimostrabili principii ridotta: opera utilissima a chiunque vuol applicare con profitto alla musica, e specialmente ai principianti, dilettanti e professori di Violino". Roma 1791 und 1796. Als Todesjahr dieses Künstlers gibt Fétis 1819 an, während bei Regli jede Bemerkung darüber fehlt.

Der Florentiner Violinvirtuose Salvatore Tinti, geb. gegen 1740, lebte im Alter zu Venedig, wo er im Jahre 1800 starb. Er ließ mehrere Instrumentalwerke drucken, unter denen Streichquartette hervorzuheben sind.

Als einer seiner Schüler wird der 1781 in Livorno geborene Violinist Angelo Puccini erwähnt, welcher den ersten Unterricht von Banacci erhielt. Dann ging er nach Florenz, um der Lehre Tintis teilhaftig zu werden. Zugleich genoß er die Unterweisung Zingarellis im Kontrapunkt. Nach Hause zurückgekehrt, empfing er Kompositionsunterricht bei Cecchi. Es existieren von ihm Konzerte, Sonaten und Violinduos.

Über einen Violinisten Carlo Zuccari (oder Zuccarini) findet sich bei Gerber, daß er sich 1761 durch 6 Violinkonzerte im Manuskript bekannt gemacht habe und möglicherweise mit dem von Burney 1770 in Mailand gehörten Vorgeiger des Orchesters identisch sei, der für einen tüchtigen Geiger gegolten habe. Von gedruckten Werken zählt Gerber auf: Art of Adagio playing, (Solostück für Violine und Baß, London). 3 Trios für 2 Violinen und Baß. Handschriftlich: 6 Duette für Violine und Violoncell, 7 Sonaten und 3 Sonaten für Violine und Baß. Dieselben Angaben hat Fétis, der hinzufügt, daß Zuccari um 1750 am Theater der opéra italien in London tätig gewesen sei. Brenet (les Concerts en France) gibt an, daß ein italienischer Violinist Zuccarini 1737 in Paris in der Académie

royale gespielt habe. Möglicherweise handelt es sich um dieselbe Persönlichkeit. Weiteres scheint über ihn nicht bekannt zu sein.

Giuseppe Demachi (auch Demacchi), geb. gegen 1740, war Mitglied der königl. Kapelle zu Turin und wirkte seit 1771 als geschätzter Geiger in Genf. In Paris und Lyon erschienen mehrere seiner Violinwerke. Das bei Cartier von ihm mitgeteilte Allegro ist trocken und etüdenhaft.

Luigi Tomasini, geb. 1741 oder 42 in Pesaro, gehörte der von Jos. Haydn bis 1790 geleiteten Kapelle des Fürsten Esterhazy als Konzertmeister an, für die er bald nach dem Jahre 1761 gewonnen wurde. Haydn, der ihn seiner näheren Freundschaft würdigte, schätzte seine Leistungen außerordentlich und pflegte gegen ihn zu äußern: „So wie Du spielt mir Niemand meine Quartette zu Dank".[1] Auch der Fürst hielt große Stücke auf ihn und bewies dies nach dem am 25. April 1808 erfolgten Tode Tomasinis dadurch, daß er die Witwe mit einer Pension von 400, und deren noch nicht mündige Kinder mit einer Jahressumme von 200 Gulden bedachte. Obwohl Tomasini ein ausgezeichneter Geiger war, so begab er sich doch niemals auf Kunstreisen. Nur ein einziges Mal ließ er sich 1775 in einer musikalischen Produktion der Wiener Tonkünstler-Sozietät als Solospieler hören. Von seinen Kompositionen sind zu nennen: II Concerti a Violino princ. con accompagnamento, II Sonate a Violino, solo e Basso, XII Quartetti a 2 Violini, Viola e Violoncello, XII Variations pour le Violon, Trois Duos concertants pour deux Violons, Trois Quatuors, oeuvre 8. Außerdem schrieb er für den Fürsten Esterhazy speziell XXIV Divertimenti per il Paridon (Baryton), Violino e Violoncello."

Auch Tomasinis Sohn, mit Vornamen Anton, geb. am 17. Februar 1775 zu Eisenstadt, gest. daselbst am 12. Juni 1824, war ein vortrefflicher Violinist. Man rühmte seinen „schönen, vollen Ton, seine bedeutende Geläufigkeit und überaus leichte Auffassung". Er gehörte gleichfalls der fürstl. Esterhazyschen Kapelle an und ließ sich mehrfach als Solist in Wien hören. Aber durch sein leichtsinniges Leben ging er in den besten Jahren zu Grunde.

1) C. F. Pohls Haydn-Biographie I, 262. (Breitkopf und Härtel).

Fétis erwähnt in seiner „Biographie des musiciens“ einen Künstler Namens Tomasini, der 1834 das Konzertmeisteramt in Neu-Strelitz bekleidete und sich 1840 im Haag, sowie 1845 in Düsseldorf als Solospieler hören ließ. Möglicherweise war es ein Sohn des Anton Tomasini.

Giovanni Giuseppe Cambini war zuerst Schüler eines gewissen Polli, bildete sich aber später nach Nardini und Manfredi so weit heran, daß er als Violinspieler eine gewisse Geltung erlangte. Seine Haupttätigkeit entfaltete er indessen im Gebiete der Instrumentalkomposition, für die er sich durch ein dreijähriges Studium beim Pater Martini in Bologna vorbereitet hatte. Seine Produktion war so massenhaft, daß er sich den wenig ehrenhaften Namen eines Geschwind- und Vielschreibers erwarb. Fétis zählt von seinen Werken nicht weniger als 60 Symphonien, 144 Streichquartette, 29 konzertierende Symphonien und mehr als 400 Piecen für verschiedene Instrumente auf. Außerdem setzte er 19 Opern. Seit 1770 war der Schauplatz seines Wirkens Paris. Seine Kompositionen wurden hier zwar aufgeführt, doch ebenso schnell vergessen als gehört. Er starb in der französischen Hauptstadt 1825 in ärmlichen Verhältnissen. Geboren wurde er am 13. Februar 1746 zu Livorno.

Von dem Neapolitaner Guerini wird nur berichtet, daß er während der Jahre 1740—1760 in den Diensten des Prinzen von Oranien im Haag stand und dann nach London ging. In Amsterdam wurden 14 verschiedene Werke für Violine und Begleitung von ihm gedruckt. Der in Cartiers Violinschule befindliche Prestosatz seiner Arbeit ist von durchaus gewöhnlichem Charakter.

Gleicherweise ist über den Violinspieler Francesco Falco nichts weiter bekannt, als daß er seit 1773 in der Pariser Kapelle stand, und während seines dortigen Wirkens einige Violinsonaten drucken ließ, welche 1776 auch in London erschienen.

Als ein ausgezeichneter Violinspieler wird Giovanni Battista Noferi (auch Nofieri) genannt, der, in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts geboren, auch als Komponist tätig war. In letzterer Eigenschaft erscheint er nach dem von Cartier veröffentlichten Allegro für Violine solo als sehr unbedeutend.

Sebastiani Bodini stand gegen 1756 beim Markgrafen von Baden-Durlach als Konzertmeister in Diensten, nachdem er vorher in der herzogl. Württembergischen Kapelle gewesen war.

Eligio Celestino wirkte als Konzertmeister am Mecklenburg-Schweriner Hofe zu Ludwigslust von 1781 bis zu seinem Tode, 24. Januar 1812. Er war 1737 in Rom geboren. Burney, der ihn dort im Jahre 1770 kennen lernte, berichtet, daß er um diese Zeit der beste römische Violinspieler gewesen sei. Vor seiner Niederlassung in Ludwigslust bereiste er während der Jahre 1775—1780 Frankreich und Deutschland als Konzertspieler. In seinem sechzigsten Lebensjahre ließ er sich noch in London mit bestem Erfolg hören. In Berlin und London wurden 1786 und 1798 einige Violinkompositionen von ihm gedruckt. Ein viel gerühmter Schüler von ihm war der deutsche Geiger Christian Ludwig Dieter.

Der Mailänder Nicolo Mestrino darf als einer der bedeutenderen Violinisten seiner Zeit bezeichnet werden. Auch als Komponist für sein Instrument war er tätig, obwohl, wie Fétis versichert, nicht alle unter seinem Namen gedruckten Musikstücke von ihm herrühren. Seine Jugendgeschichte ist unbekannt. Geboren 1748, war er anfänglich in Diensten des Fürsten Esterhazy, dann aber etwa um sein dreißigstes Lebensjahr in denen des Grafen Ladislaus d'Erdödy. 1786 besuchte Mestrino Paris und spielte im Concert spirituel, worauf er sich eine angesehene Stellung als Orchesterchef des Theaters Monsieur machte. Seine ausgezeichnete Befähigung für dieses Amt gab Veranlassung, ihn an die Spitze der 1789 gegründeten und, wie schon mitgeteilt wurde, von Viotti geleiteten italienischen Oper zu Paris zu stellen. Im September des folgenden Jahres aber schon ereilte ihn der Tod und in seine Funktion trat Puppo.

Giuseppe Puppo, geb. 12. Juni 1749 in Lucca, gehört zu den wenigen namhaften, aus der neapolitanischen Schule hervorgegangenen Violinisten. Es wurde bereits wiederholt ausgesprochen, daß diese Schule bei weitem weniger ergiebig für das Instrumentenspiel war, als für Gesang und Komposition. Von älteren Geigern, die dort ihre Ausbildung fanden, wäre hier nur noch Michele Mascitti, geb. am Schlusse des 17. Jahrhunderts, erwähnenswert. Dieser

lebte viel auf Reisen in Italien, Deutschland und Holland, und trat schließlich in die Dienste des Herzogs von Orleans. Seine Violinkompositionen, von denen Fétis 7 verschiedene Werke anführt, zeichnen sich durch prosaisches und ungemein trockenes Wesen aus. Hervorragender war jedenfalls Puppo. Zwar kann auch er keine sonderliche Geltung als Tonsetzer beanspruchen, allein als Violinist muß er Bedeutendes geleistet haben. Man rühmt seinem Spiel vorzugsweise einen von sanfter Melancholie erfüllten Ausdruck nach. Dieser scheint eine Hauptseite seines ganzen Wesens gebildet zu haben, dem überdies ein unsteter, beinahe abenteuerlicher Zug eigen gewesen sein mag.

Puppo gehörte zu jenen Naturen, denen es Bedürfnis ist, sich von Einbildungen beherrschen zu lassen. So glaubte er durch ein in London gegebenes Konzert ein reicher Mann geworden zu sein, der die Hände in den Schoß legen könne. Unbesorgt lebte er in den Tag hinein, so lange das Geld ausreichte. Dann erst kam er wieder zur Besinnung und griff aufs neue zur Violine, um für seine materiellen Bedürfnisse zu sorgen. Eine andere selbstgeschaffene, durch Lahoussaye widerlegte Fiktion war die, sich einen Schüler Tartinis zu nennen, obwohl er nicht einmal in Padua gewesen war. Viotti pflegte ihn öfters mit seinem angeblichen Lehrmeister Tartini zu necken. Namentlich in Lahoussayes Gegenwart brachte er gern die Rede darauf und bat diesen dann, etwas in der Manier des Paduaner Meisters zu spielen, indem er hinzufügte: „Nun Freund, gib recht acht. Lahoussaye wird Dir eine Idee von Tartinis Spiel geben".

Nirgend fand Puppo lange Ruhe; er wechselte ebenso oft Stellung wie Wohnort. 1775 ging er nach Paris; von hier trieb es ihn nach Madrid, Lissabon und London. In letzterer Stadt blieb er bis 1784. Sodann nahm er seinen Aufenthalt wieder in Paris, wohin er durch Viotti zum Nachfolger Mestrinos an die italienische Oper berufen worden war. Als dieses Unternehmen bald darauf infolge der Revolutionsstürme einging, trat er zum Théâtre Feydeau hinüber. Sodann war er am Théâtre français de la République bis 1799 tätig. Endlich sah er sich auf das Lehramt angewiesen. Diese Position mochte ihm indessen nicht behagen, denn er entfernte sich 1811 unter Zurücklassung seiner Familie heimlich von Paris und wandte sich

nach Neapel. Dort fand er am Theater S. Carlo eine Stelle als erster Geiger und zweiter Orchesterchef. Nach Verlauf einiger Jahre beabsichtigte der Impresario dieser Bühne, ihm außer seiner bisherigen Funktion auch die Direktion der Ballettmusik zu übertragen. Allein Puppos Künstlerstolz empörte sich über diese Zumutung und in heroisch weltschmerzlichem Tone schrieb er unter den ihm vorgelegten Kontrakt statt seines Namens die Worte: „Fame e morte, si; ma ballo, no!“ Die Folge dieser Resolution war, daß der Direktor von S. Carlo ihn des Dienstes entließ (1817). Sein Weg führte ihn nun seiner Vaterstadt Lucca zu; doch fand er hier ebensowenig ein Unterkommen, wie in Florenz. Er hatte, bei freilich sehr vorgerücktem Alter, alle Lust zum Arbeiten verloren und geriet in Bedrängnis, von der ihn nur die Fürsorge eines Professor Taylor befreite, durch dessen Vermittelung er in einem Florentiner Hospital Unterkunft fand. Lange genoß er aber diese Wohltat nicht, da er schon im folgenden Jahre, am 19. April verschied. Von seinen Kompositionen ist wenig bekannt.

Als ein indirekter Sprößling der Paduaner Schule ist Bartolommeo Campagnoli, geb. 10. September 1751 in Cento bei Bologna, zu betrachten, da er den Unterricht zweier Schüler Tartinis, nämlich Don Paolo Guastarobbas und Nardinis genoß, nachdem er die erste Ausbildung durch einen Schüler Lollis, namens Dall' Occha [1]) empfangen hatte. In seinem zwölften Lebensjahre wurde er von seinem Vater, einem Kaufmann, der Lehre Guastarobbas in Modena übergeben. Hier förderte er gleichzeitig seine theoretische Ausbildung. Nach dreijährigem Kursus trat er (1766) in das Orchester seiner Vaterstadt. Doch schon zwei Jahre später (1768) verließ er dieselbe, um sich dem jungen Violinspieler Lamotta [2]) anzuschließen, dessen Talent ihn so sehr fesselte, daß er ihn bis Venedig und Padua

---

1) Seinen Namen sucht man vergeblich in den Handbüchern der Tonkünstler. Gerber führt nur eine Signora Vittoria dall' Occa an, die sich als Violinvirtuosin 1788 in Mailand hören ließ.

2) Über diesen fehlen gleichfalls alle Nachrichten. Man kennt nur einen Violinisten Lamotte (s. d. in dem Abschnitte über das deutsche Violinspiel). Es muß dahin gestellt bleiben, ob dieser mit Lamotta identisch ist.

begleitete. In letzterer Stadt pflog er dessen Umgang mehrere Monate lang, und empfing dadurch mannigfache Anregungen für das eigene Studium. Sodann begab er sich (1770) nach Rom, ließ sich dort mit Beifall hören, wandte sich aber bald nach Faenza. In dieser Stadt verweilte er, gefesselt durch den Verkehr mit dem Kapellmeister und Violinspieler Paolo Alberghi[1]), ein halbes Jahr. Hierauf nahm Campagnoli einen fünfjährigen Aufenthalt in Florenz, teils unter Nardinis Leitung studierend, teils selbst Schüler bildend. Auch war er dort im Pergolatheater Anführer bei der zweiten Violine. Denselben Dienst versah der Künstler weiterhin zeitweilig am Teatro Argentina in Rom. Von 1777—1779 war er Konzertmeister beim Fürstbischof von Freisingen, reiste dann nach Polen, und wurde auf seiner Heimkehr in Dresden vom Herzog Karl von Kurland engagiert. 1783 unternahm er eine Reise nach dem nördlichen Europa, die ihn bis Stockholm führte. Hier verweilte er drei Monate und erwarb die Mitgliedschaft der königl. Akademie. Nach erfolgter Rückkehr unternahm er von Dresden aus 1784 eine Reise in sein Vaterland, hielt sich dann wieder in Deutschland auf, und ging 1788 abermals nach Italien. Dieses unbeständige Leben hörte für Campagnoli auf, als er 1797 das Konzertmeisteramt bei den Leipziger Gewandhauskonzerten übernahm, denn mit Ausnahme einer Reise nach Paris (1801) widmete er sich ohne Unterbrechung seinem Wirkungskreise, bis er im Jahre 1818 Leipzig infolge einer Berufung als Musikdirektor nach Neustrelitz verließ. — Hier starb er am 6. Nov. 1827.

Die vorhandenen Mitteilungen über Campagnolis Violinspiel lauten dahin übereinstimmend, daß dasselbe sich nicht sowohl durch Größe des Stils, als vielmehr durch Sauberkeit der Tonbildung und Intonation, sowie durch gewandte Beherrschung des Griffbretts auszeichnete. Spohr, welcher ihn 1804 in Leipzig hörte, sagt von ihm: „er spielte ein Konzert von Kreutzer sehr brav. Seine Methode ist zwar veraltet, er spielt aber rein und fertig“. Wenn man aus diesen und andern Bemerkungen einerseits den Schluß folgern darf, daß Campagnoli von den, durch Viotti namentlich bewirkten Wendungen

1) Auch Alberghi ist in keinem der gangbaren Lexika verzeichnet. Vergl. S. 148.

des Violinspiels unberührt geblieben war, so ist andererseits nicht zu verkennen, daß er auch kein reiner Repräsentant der Paduaner Schule mehr war, welche großen Ton und breite, schwere Bogenbehandlung forderte. Doch stützte er sich bei Abfassung seiner Schule teilweise auf die Lehre Nardinis, wie er ausdrücklich in der Vorrede zu derselben bemerkt. Diese Schule, welche unter dem Titel „Nouvelle Méthode de la Mécanique progressive du jeu de Violon" etc. erschien, enthält eine Menge Notenbeispiele und Etüden, in denen schätzbares Übungsmaterial niedergelegt ist. Bemerkenswert sind für jene Zeit die Abhandlungen über das Spiel auf einer Saite, sowie über die Flageolettöne. Die Prinzipien, welche Campagnoli in betreff seiner Materie entwickelt, sind unanfechtbar, denn sie gründen sich auf jene Elemente des Violinspiels, die als die wahren bereits lange vor ihm festgestellt waren. Der von ihm befolgte Lehrgang dagegen ist für ein derartiges Studienwerk nicht methodisch genug. Zudem erscheint der Umstand, daß sämtliche Übungsstücke vom Autor selbst herrühren, als wesentlicher Fehler, weil dadurch Monotonie und Einseitigkeit erzeugt werden. Übrigens ist Campagnolis Violinschule, wie auch das, was er als Tonsetzer für sein Instrument geschrieben (einige Sonaten und Duetten), niemals zu großer, allgemeinster Anerkennung gelangt. Der Grund für diese Erscheinung kann kaum in etwas anderem, als in der mittleren Güte seiner Arbeiten gesucht werden[1]).

Der auf deutscher Erde geborene Violinist und Komponist Federigo Fiorillo, ein Sohn des Neapolitaners Ignazio Fiorillo, welcher Kapellmeister in Braunschweig und weiterhin in Kassel war, kam 1753 in erstgenannter Stadt zur Welt. Er machte seine ersten musikalischen Versuche auf der Mandoline; dann widmete er sich dem Studium der Violine. Unter wessen Leitung dies geschah, ist zweifelhaft. Im Jahre 1780 ging er nach Polen und um 1783 war er Musikdirektor in Riga. Hier blieb er zwei Jahre. 1788 ließ er sich, nachdem er im Concert spirituel zu Paris aufgetreten war, in London nieder. Dort scheint er mit seinem Violinspiel nicht durch-

1) D. Alard hat in den „Maîtres classiques du Violon" 4 Präludien und 2 Fugen von Campagnoli für Violine solo neu herausgegeben.

gedrungen zu sein, denn er war genötigt, als Bratschist im Salomonschen Quartett (1794) mitzuwirken. Auch deutet hierauf der Umstand, daß er London bald verließ, um sich in Amsterdam niederzulassen. Sein Todesjahr ist nicht bekannt.

Sehr tätig war Fiorillo als Tonsetzer in verschiedenen Gebieten der Instrumentalkomposition. Von allen seinen Werken, deren vollständiges Verzeichnis sich bei Fétis findet, haben ihn nur seine 36 Violinkapricen überlebt, welche als höchst wertvolle Etüden noch heute allgemein geschätzt sind. Dieses Werk erschien in mehreren Ausgaben. Spohr schrieb zu demselben eine zweite begleitende Violine und A. Tottmann eine Klavierbegleitung.

Alessandro Rolla, geb. am 22. April 1757 zu Pavia, gest. am 15. September 1841 zu Mailand, war ursprünglich Klavierspieler, ging dann aber zur Violine über, auf welcher er Schüler eines gewissen Renzi sowie des Violinisten Giacomo Conti war. Dieser letztere gehörte 1790 der kaiserl. Kapelle in Petersburg an, war aber später (etwa ums Jahr 1793) Direktor bei der italienischen Oper in Wien. Dort starb er 1804.

Rolla hatte als Violinspieler in seinem Vaterlande einen geachteten Namen, den sein Sohn Antonio, der ehemalige Dresdner Konzertmeister, geb. 18. April 1798 zu Parma, gest. 19. Mai 1837, auch in Deutschland bekannt machte. 1782 war Rolla, der Vater, in Parma, 1802 wurde er Orchesterdirektor am Theater della Scala und 1805 Lehrer des Violinspiels beim Konservatorium zu Mailand.

Einer seiner besten Schüler ist Bernardo Ferrara, geb. 7. April 1810 zu Vercelli. 1821 begab er sich nach Mailand, um auf dem dortigen Konservatorium zu studieren, hauptsächlich aber, um unter Rollas Leitung das Violinspiel auszubilden. 1830 war er erster Violinist am Theater Carcano zu Mailand, 1835 Orchesterdirektor der Kapelle zu Parma. Ein Jahr später wurde er als Lehrer des Violinspiels am Mailänder Konservatorium der Nachfolger seines Lehrmeisters. Gesundheitsrücksichten nötigten ihn, 1861 ins Privatleben zurückzukehren.

Als Zeitgenossen Pugnanis und Viottis sind Gaetano Vai, aus Chieri gebürtig, und Giacomo Conti zu nennen. G. Vai war

lange Zeit als geschätzter Violinspieler in Paris und Genf tätig. Später ließ er sich in Asti nieder und bekleidete dort das Amt eines ersten Violinisten bei der städtischen Kapelle. Eine ihm angetragene Stellung in der königl. Kapelle zu Turin lehnte er ab, weil er die Unabhängigkeit vorzog. Regli rühmt ihm große Sauberkeit der Intonation und Präzision des Vortrags, sowie ein ungewöhnliches Improvisationstalent nach. Über sein Geburts- und Todesjahr sind keine Nachrichten vorhanden.

G. Conti war nach Gerbers Mitteilungen 1790 als erster Violinist sowohl in der kaiserl. russischen, wie in der fürstl. Potemkischen Kapelle tätig. Seit 1793 lebte er dann als Direktor des italienischen Opernorchesters in Wien. Dort ließ er auch verschiedene Violinkompositionen, bestehend in Solos, Konzerten und Duetten, drucken. Er starb 1804 in Wien.

Ein weiterer namhafter Violinist in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts war Giuseppe Giorgis, geb. 1777 in Turin. Er war Schüler eines gewissen Colla, und nicht, wie mehrfach angegeben, Viottis. Zu Anfang des vorigen Jahrhunderts (1807) trat Giorgis in Paris auf. Dann war er Mitglied der Kapelle des Königs Jerôme von Westfalen. Doch büßte er diese Stellung infolge der Ereignisse von 1813 ein. Nach mehrfachen Reisen fand er 1820 Anstellung im Orchester der komischen Oper zu Paris, trat aber schon 1834 in Ruhestand.

In Antonio Lolli (auch Lolly) endlich, dessen wir in dieser Reihe der italienischen Geiger des 18. Jahrhunderts absichtlich zuletzt gedenken, tritt uns eine Erscheinung entgegen, die im Widerspiel zu ihrer Zeit ganz entschieden den Beginn der Virtuosenepoche ankündigt. Wir erkannten bereits in Locatelli einen der virtuosen Richtung huldigenden Künstler. Doch besteht zwischen ihm und Lolli der beachtenswerte Unterschied, daß der letztere vorzugsweise als Praktiker für dieselbe eintrat, während der erstere insbesondere als Tonsetzer, mithin gewissermaßen auf theoretischem Wege virtuose Zwecke verfolgte. Und noch eins ist zu berücksichtigen: Locatelli gewann erst spät und nur ausnahmsweise Einfluß, Lolli dagegen — wir weisen hier nur auf Giornovicchi, Woldemar, Alexander Boucher,

Scheller und Durand hin — fand sofort Nachahmer. Im allgemeinen zwar stand das Violinspiel bei seinem Auftreten noch wesentlich unter der Botmäßigkeit der Corelli-Tartinischen Kunst, deren Zielpunkt nichts weniger als das Virtuosentum, sondern vielmehr ein gediegenes, durch Wesen und Bedeutung der Kirche beeinflußtes Musikertum war. Allein schon machten sich gegen Mitte des 18. Jahrhunderts hier und da Anzeichen eines andern Geistes bemerkbar, jenes Geistes, welcher, von den idealen Forderungen der Kunst sich entfernend, mit Hingebung für äußere Effekte und persönliche Erfolge arbeitet. Eine derartige, unverkennbar auf virtuose Gelüste hindeutende Tendenz offenbart bereits Giardinis übel belohnte Sucht[1]), in den Arienritornellen der Opern als Improvisator und Solospieler glänzen zu wollen. Ein ähnliches Beispiel zeigt der Engländer Matthiew Dubourg[2]), ein Schüler Geminianis, welcher, wie hier nachträglich mitgeteilt sei, in einer Arie Händels eine so maßlose Kadenz einlegte, daß der ungeduldig gewordene Komponist sich am Schlusse derselben zu dem sarkastischen Zuruf: „Willkommen zu Hause, Herr Dubourg" veranlaßt fand.

In der Kirche freilich, welche früher hauptsächlich der Schauplatz für das öffentliche Wirken der Soloviolinisten gewesen war, fanden derartige Bestrebungen, wo sie auch immer zu Tage treten mochten, keinen günstigen Boden. Hier beherrschten, wenigstens vor der Hand, die tonangebenden Meister einer klassischen Richtung nicht allein das Terrain, sondern es fehlte auch an allen offenen Kundgebungen der zur Andacht versammelten Menge, an jenen Beifallsbezeigungen nämlich, welche so leicht geeignet sind, die Künstlereitelkeit herauszufordern und in ihren Extravaganzen zu bestärken. Begünstigender wirkte in dieser Hinsicht schon das Theater, dessen Szene indessen immer ein nicht völlig zu überwindendes Gegengewicht zu den etwaigen Übergriffen der Instrumentalmusik bildete. Als aber gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts in Paris und London Institute zur ausschließlichen Pflege der Tonkunst entstanden, als sich dort den Sängern und Solospielern Konzertsäle eröffneten, in welchen die Stimme des

1) Vergl. S. 157 f.

2) S. denselben S. 101 d. B.

lange Zeit als geschätzter Violinspieler in Paris und Genf tätig. Später ließ er sich in Asti nieder und bekleidete dort das Amt eines ersten Violinisten bei der städtischen Kapelle. Eine ihm angetragene Stellung in der königl. Kapelle zu Turin lehnte er ab, weil er die Unabhängigkeit vorzog. Regli rühmt ihm große Sauberkeit der Intonation und Präzision des Vortrags, sowie ein ungewöhnliches Improvisationstalent nach. Über sein Geburts- und Todesjahr sind keine Nachrichten vorhanden.

G. Conti war nach Gerbers Mitteilungen 1790 als erster Violinist sowohl in der kaiserl. russischen, wie in der fürstl. Potemkischen Kapelle tätig. Seit 1793 lebte er dann als Direktor des italienischen Opernorchesters in Wien. Dort ließ er auch verschiedene Violinkompositionen, bestehend in Solos, Konzerten und Duetten, drucken. Er starb 1804 in Wien.

Ein weiterer namhafter Violinist in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts war Giuseppe Giorgis, geb. 1777 in Turin. Er war Schüler eines gewissen Colla, und nicht, wie mehrfach angegeben, Viottis. Zu Anfang des vorigen Jahrhunderts (1807) trat Giorgis in Paris auf. Dann war er Mitglied der Kapelle des Königs Jerôme von Westfalen. Doch büßte er diese Stellung infolge der Ereignisse von 1813 ein. Nach mehrfachen Reisen fand er 1820 Anstellung im Orchester der komischen Oper zu Paris, trat aber schon 1834 in Ruhestand.

In Antonio Lolli (auch Lolly) endlich, dessen wir in dieser Reihe der italienischen Geiger des 18. Jahrhunderts absichtlich zuletzt gedenken, tritt uns eine Erscheinung entgegen, die im Widerspiel zu ihrer Zeit ganz entschieden den Beginn der Virtuosenepoche ankündigt. Wir erkannten bereits in Locatelli einen der virtuosen Richtung huldigenden Künstler. Doch besteht zwischen ihm und Lolli der beachtenswerte Unterschied, daß der letztere vorzugsweise als Praktiker für dieselbe eintrat, während der erstere insbesondere als Tonsetzer, mithin gewissermaßen auf theoretischem Wege virtuose Zwecke verfolgte. Und noch eins ist zu berücksichtigen: Locatelli gewann erst spät und nur ausnahmsweise Einfluß, Lolli dagegen — wir weisen hier nur auf Giornovicchi, Woldemar, Alexander Boucher,

Scheller und Durand hin — fand sofort Nachahmer. Im allgemeinen zwar stand das Violinspiel bei seinem Auftreten noch wesentlich unter der Botmäßigkeit der Corelli-Tartinischen Kunst, deren Zielpunkt nichts weniger als das Virtuosentum, sondern vielmehr ein gediegenes, durch Wesen und Bedeutung der Kirche beeinflußtes Musikertum war. Allein schon machten sich gegen Mitte des 18. Jahrhunderts hier und da Anzeichen eines andern Geistes bemerkbar, jenes Geistes, welcher, von den idealen Forderungen der Kunst sich entfernend, mit Hingebung für äußere Effekte und persönliche Erfolge arbeitet. Eine derartige, unverkennbar auf virtuose Gelüste hindeutende Tendenz offenbart bereits Giardinis übel belohnte Sucht[1]), in den Arienritornellen der Opern als Improvisator und Solospieler glänzen zu wollen. Ein ähnliches Beispiel zeigt der Engländer Matthiew Dubourg[2]), ein Schüler Geminianis, welcher, wie hier nachträglich mitgeteilt sei, in einer Arie Händels eine so maßlose Kadenz einlegte, daß der ungeduldig gewordene Komponist sich am Schlusse derselben zu dem sarkastischen Zuruf: „Willkommen zu Hause, Herr Dubourg" veranlaßt fand.

In der Kirche freilich, welche früher hauptsächlich der Schauplatz für das öffentliche Wirken der Soloviolinisten gewesen war, fanden derartige Bestrebungen, wo sie auch immer zu Tage treten mochten, keinen günstigen Boden. Hier beherrschten, wenigstens vor der Hand, die tonangebenden Meister einer klassischen Richtung nicht allein das Terrain, sondern es fehlte auch an allen offenen Kundgebungen der zur Andacht versammelten Menge, an jenen Beifallsbezeigungen nämlich, welche so leicht geeignet sind, die Künstlereitelkeit herauszufordern und in ihren Extravaganzen zu bestärken. Begünstigender wirkte in dieser Hinsicht schon das Theater, dessen Szene indessen immer ein nicht völlig zu überwindendes Gegengewicht zu den etwaigen Übergriffen der Instrumentalmusik bildete. Als aber gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts in Paris und London Institute zur ausschließlichen Pflege der Tonkunst entstanden, als sich dort den Sängern und Solospielern Konzertsäle eröffneten, in welchen die Stimme des

1) Vergl. S. 157 f.

2) S. denselben S. 101 d. B.

Publikums nicht nur unbehindert erscholl, sondern auch zu einer bedenklichen Macht wurde, da wucherte die Schmarotzerpflanze des Virtuosentums, für deren süßes Gift selbst ein Viotti hinsichtlich seiner Beziehungen zum Publikum nicht ganz unempfänglich blieb, schnell empor.

So lassen sich denn bald nach Mitte des achtzehnten Jahrhunderts zwei nebeneinander hergehende, streng gesonderte Richtungen des Violinspiels erkennen und bis auf die Neuzeit herab verfolgen. Die eine, im gediegenen Musikertum wurzelnde — wir nennen sie die musikalisch künstlerische — legt den Accent wesentlich auf geistige Wirkungen, auf den Ausdruck eines Kunstideals; die andere hingegen, die virtuose, erhebt das Mittel — die Technik — zum letzten Kunstzweck und ist vorzugsweise bestrebt, durch das Raffinement äußerer, die Sinne blendender Effektmittel um die Gunst des Publikums zu buhlen und persönliche Erfolge zu erringen. Diese Kennzeichen charakterisierten das ungebührlich sich hervordrängende Virtuosentum sogleich bei seinem Entstehen. Unersättliche Ruhmes- und Beifallsbegierde waren damals wie auch später die Losungsworte für das Gros der ausübenden Künstler: ja es wurde sogar, wie die weitere Darstellung zeigen wird, gebräuchlich, zur Befriedigung persönlicher Eitelkeit und lächerlichen Ehrgeizes förmlich um die Palme des Vorranges angesichts des Publikums zu streiten, einander in öffentlichen Wettkämpfen zu überbieten. Die inzwischen ansehnlich erweiterte Technik des Violinspiels bot dazu in der ausgedehnteren Anwendung der Flageolettöne, des Staccatos, der Terzen- und Oktavengänge, sowie in der rücksichtsloseren Benutzung der höheren Griffbrettlagen zahlreiche verführerische Hilfsmittel. Was hiervon etwa nicht im Verlaufe des vorgetragenen Musikstückes verwertet werden konnte, wurde in einer Schlußkadenz (ehedem Capriccio genannt) zur Schau gestellt. Wie aber diese Kadenzen beschaffen waren, darüber gibt Dittersdorf in seiner Lebensbeschreibung Aufschluß. Er sagt dort (S. 47): „Kadenzen waren damals gäng und gäbe, aber blos in der Absicht, damit der Virtuos seine Geschicklichkeit, aus dem Stegreif etwas hervorzubringen, zeigen konnte. Nachher aber kam man davon ab, vermuthlich deswegen, weil durch die Ungeschicklichkeit des Ton-

künstlers manchmal das, was er im Konzerte selber gut vortrug, bey der Kadenz wieder verhunzt ward. Dagegen aber entstand eine neue Sitte, die ich nur beym Fortepiano und an Männern, wie Mozart, Clementi und andern großen schöpferischen Genies leiden mag, die, um durch das sogenannte Fantasiren ihre schnelle Empfindungskraft zu zeigen, in ein simples Thema übergehen, das sie alsdann nach allen Regeln der Kunst einigemal variiren. Da fanden sich denn aber sehr bald eine Menge kleiner Männerchen, die das alles wie die Affen nachmachten, und jetzt ist die Variir- und Fantasirsucht so allgemein, daß man überall, wo man in Konzerten ein Fortepiano anschlagen hört, gewiß sein darf, mit verkräuselten Thematen regalirt zu werden. Und es wird einem nun gar übel, wenn man unbärtige Burschen Unternehmungen, worauf sich nur Meister einlassen sollten, waghalsen hört, und man möchte davonlaufen, wenn man ihre mit Katzensprüngen und anderem tollen Zeuge angefüllte unreife Hirngeburten mit ansehen muß. Wie ärgerte ich mich, als ich vor einigen Jahren einen Dulon mit seiner Flöte hintreten sah, und sein Fantasiren mit anhörte, in welchem er, mit meinem ehrlichen krummbeinigten Hausknecht zu reden, allerhand Schnirkel und Kribrefax herdudelte und mit Variationen — nota bene — ohne irgend ein Accompagnement endigte!" —

Das Virtuosentum ist einerseits ebenso oft verurteilt als andrerseits mit jubelndem Beifall belohnt worden. Beide Tatsachen stehen schroff einander gegenüber und lassen keine Vermittelung zu, da die Gründe ihrer Erscheinung durchaus entgegengesetzter Natur sind. Das beifallspendende Publikum richtet sich nach momentanen Eindrücken, nach dem größeren oder geringeren Behagen, welches bei ihm durch eine Leistung erregt wird, und es mag sich immerhin zu Gunsten einer Sache erklären, die ihm Unterhaltung und angenehme Zerstreuung gewährt, oder auch bewunderndes Staunen ablockt. Allein hiermit ist weiter nichts erwiesen, als die Existenz eines beifällig Aufgenommenen. Einen sichern Maßstab der Beurteilung ergibt erst die ruhige, vom künstlerischen Standpunkt aus unternommene objektive Betrachtung. Und hier ist die unbedingte Verwerfung des Virtuosentums als Selbstzweck geboten. Nicht als ob

die ausübende Tonkunst einer technisch virtuosen Durchbildung entraten könnte. Im Gegenteil, je vollendeter diese letztere ist, desto reiner und vollkommener wird auch die Wirkung des dargestellten Kunstwerkes sein. Doch darf das virtuose Element aus seiner sekundären Stellung als Diener der Kunst nicht heraustreten; immer nur soll es Mittel zum Zweck sein. In diesem Sinne wirkten die hervorragenden Meister des Violinspiels — wir erinnern nur an Viotti, Rode, Kreutzer, Spohr — als eigentliche Träger der Entwickelung und des Fortschrittes; ihre auf uns gekommenen Werke bezeugen es. Sie verschmähten es, die ihnen zu Gebote stehende virtuose Technik um ihrer selbst willen auszubeuten, und ordneten sie vielmehr dem höheren Kunstzweck unter. Das absolute Virtuosentum, welches umgekehrt verfährt, erscheint hiernach wie eine Anomalie. Wirklich ist es in seiner Selbstverherrlichung auch eine Entartung des Musikertums, dem es schielend zur Seite steht. Diese Wahrheit kann keineswegs durch den Einwurf entkräftet werden, daß das Virtuosentum Anteil an der Entwickelung der Technik hat, zumal dieser Anteil sehr relativer Natur ist; denn nur bedingungsweise waren und sind die technischen Errungenschaften des Virtuosentums für die Kunst verwertbar. Im engsten Zusammenhange hiermit steht der Umstand, daß unter den zahlreichen Vertretern des exklusiven Virtuosentums kein einziger eine epochemachende Schule gebildet hat. Dies vermochten nur jene Klassiker des Violinspiels, deren künstlerische Bildung in dem tüchtigen gediegenen Musikertum wurzelt. Sie schufen, ausübend und produzierend, den Kanon des Violinspiels, auf dessen unverrückbarer Basis diese Kunst bis heutigen Tages ruht, während die Repräsentanten des Virtuosentums gleich Meteoren nur wenige, für das Gedeihen der Kunst bemerkenswerte Spuren ihrer Tätigkeit hinterließen. Die einseitige Bevorzugung der Technik hielt sie fern von jeder künstlerischen Vertiefung, und es ist charakteristisch für die Vertreter dieser Richtung, daß sie keine guten Musiker sind.

Dieser Mangel wird vorzugsweise und von allen Seiten übereinstimmend an Lolli hervorgehoben. In Fétis' „Biographie universelle“ heißt es geradezu von ihm: „Er war ein schlechter Musiker,

der keinen Takt hielt, und dem es selbst schwer wurde, in dieser Beziehung seinen eigenen Kompositionen gerecht zu werden.“ Mehr noch zeigte sich dies bei fremden Kompositionen. Gerber berichtet: „In England kam er in außerordentliche Verlegenheit, als ihm der Prinz von Wales ein Quartett von Haydn vorlegte. Als er nach mancherlei Entschuldigungen wie gezwungen wurde, die Partie zu übernehmen, so erstaunte man nicht wenig, als man sahe, daß er gar nicht fortkommen konnte.“ Hiermit übereinstimmend sagt sein Biograph in der Allg. mus. Ztg. vom Jahre 1799 (Nr. 37): „Lolly war im engsten Sinne des Wortes kein Musiker; weil er nur seine Geige praktisch, aber nie wahre Musik theoretisch studiert hatte. Im Adagio konnte Lolly nicht gefallen. Er überlud es allzusehr mit Verzierungen; auch waren seine Adagios alle kurz, als wenn er seine Schwäche in diesem Falle gefühlt hätte. Als Ripienist im Orchester war Lolly nicht zu gebrauchen. Er las mit Mühe vom Blatt weg, rupirte das Tempo und mußte seine Verzierungen einschalten.“

Daß Lolli als Musiker alles zu wünschen übrig ließ, geht unzweifelhaft aus seinen Kompositionen hervor. Dieselben enthalten meist völlig gedanken- und charakterlose, aus leeren, trivialen Phrasen zusammengesetzte Musikstücke. Man wird ihnen kein Unrecht tun, wenn man sie der Hauptsache nach dem unwürdigsten, gesinnungslosesten Produkten der Geigenlitteratur des achtzehnten Jahrhunderts beigesellt.[1]) Geschmacklos überladene Passagen, Figuren und Rouladen spielen die Hauptrolle darin; sonst erinnert die Behandlung des Instruments in technischer Beziehung sehr entschieden an das moderne Virtuosentum. Lolli sucht, gewissermaßen mit Locatelli wetteifernd, die äußersten Grenzen der Violine auf, um sein Publikum zu verblüffen. Übrigens waren die urteilsfähigen Zeitgenossen über die Beschaffenheit seiner Machwerke sehr wohl orientiert. Burney bemerkt, „sein Kompositionsstyl sei so bizarr gewesen, daß der größere Teil seiner Zuhörer ihn als Narren betrachtet habe.“ Sein schon erwähnter Biograph aber berichtet Folgendes: „Als Komponist war Lolly gar nichts. Er hatte nicht einmal einen richtigen Begriff von

---

1) Eine Sonate (VI) in D'Alards „Maîtres classiques du Violon“.

Harmonie; Generalbaß und Theorie waren ihm ganz fremd. Er schrieb seine Ideen und Passagen nieder, ohne sich darum zu bekümmern, ob er aus dem Esmoll ohne Vorbereitung ins Edur über und eben auf diese Weise ins Esdur zurück ging (seine gestochenen Arbeiten sind alle von anderen umgearbeitet), wenn nur die Passage brillant für sein Spiel war. Nun bat er einen Freund, ihm die Stimmen unterzulegen, mit dem ausdrücklichen Verbot, keine Note der Oberstimme zu verrücken. Das war gewiß eine peinliche Arbeit; daher kam es, daß seine Konzerte — vermuthlich absichtlich, immer fehlerhaft ausgeschrieben waren, um auch diese Blöße zu decken; denn das beste Orchester mußte ihn nach dem ersten Ritornell ganz Solo spielen lassen, wenn man nicht ein Katzengeheule hören wollte. Beim zweiten und dritten Tutti und beim Schluß fand man sich, natürlich dem Gehör nach, wieder zusammen. Er tischte daher meist Solosonaten auf, in denen er mehr im Geleise blieb, sich nur selten hören ließ, und seine unsinnigen Übergänge, von denen eben geredet wurde, vermied. Hier ging er aber zu furchtsam zu Werke. Mit aller, sein Instrument und eigenthümliches Spiel erhebender Phantasie und Läufen, oder andern Sätzen, hob er sich selten über die Quinte hinweg, die er zur Abwechselung oft ins Moll übertrug [1]), und trillerte dann monotonisch seine Phantasien fort, die demohngeachtet, seines künstlichen Spieles wegen, auffallend gefielen. Hier war es nun leicht, Trommelbässe unterzulegen, aber freilich keine duettenmäßige Imitationen oder gar kanonische oder kontrapunktische Sätze für den begleitenden Violoncello, welche des Altvater Benda Violinsonaten für den Kenner verewigen."

Je weniger Geltung Lolli als Musiker und Tonsetzer genoß, desto mehr Aufsehen erregte er als Virtuos im Allegrospiel. Wir geben auch hierüber die Urteile seiner Zeitgenossen unverkürzt, unter denen Schubart (ges. Schriften Bd. 5, S. 69 ff.) zunächst zitiert sei. Nachdem er ihn in seiner exzentrischen Ausdrucksweise als den „Shakespeare" unter den Geigern bezeichnet, sagt er: „Er vereinigte die

1) Hier, wie auch schon vorher, wird der Berichterstatter in seinen Mitteilungen unklar. Statt „Quinte" ist wohl „Dominante" zu setzen.

Vollkommenheiten der Tartinischen und Ferrarischen[1]) Schule nicht nur in sich, sondern fand noch einen ganz neuen Weg. Sein Bogenstrich ist unnachahmlich. Man glaubte bisher, geflügelte Passagen ließen sich nur durch einen kurzen Strich ausdrücken; er aber zieht den ganzen Bogen, so lang er ist, die Saiten herunter, und bis er an die Spitze desselben ist, so hat der Hörer schon einen ganzen Hagelsturm von Tönen gehört. Über das besitzt er die Kunst, ganz neue, noch nie gehörte Töne aus seiner Geige zu ziehen. Er ahmet alles bis zur äußersten Täuschung nach, was im Thierreiche einen Ton von sich giebt (sic!) Seine Geschwindigkeit geht bis zur Zauberei. Er stößt nicht nur Oktaven, sondern auch Decimen mit der höchsten Feinheit ab, schlägt den doppelten Triller nicht nur in der Terze, sondern auch in der Sexte; und schwindelt in den höchsten Luftkreis der Töne hinauf, so daß er oft seine Konzerte mit einem Ton endigt, der das non plus ultra der Töne zu sein scheint." An einer andern Stelle sagt Schubart: „der größte Virtuos — unter allen mir jemals bekannt gewordenen, der größte war Lolly, der starke unerreichbare Geiger."

Ähnlich urteilt der schon wiederholt zitierte Biograph Lollis. Er nennt ihn „einen der ersten Violinspieler, die je aus Welschland auf deutschen Boden verpflanzt worden sind. Sein Oktavengang auf dem mißlichen Instrumente war so rein, als wenn er auf dem beststimmten Klavier abgespielt worden wäre. Die gefährlichsten Sprünge von der Tiefe zur äußersten Höhe waren ihm Kinderspiel, und da wirbelte er in hundert verschiedenen schattierten Passagen herum, als wenn die Geige für seine linke Hand erfunden wäre, und die rechte entsprach ganz ihrer linken Schwester. Das war nicht die moderne Führung des Bogens, wo man seine Wirkung in abgestutzten, hüpfenden Strichen zu finden glaubt, und den langen, schmelzenden Zug desselben, der der Singstimme ihren Wohlklang ablugt, vernachlässigt; weil die meisten jungen Virtuosen im Voltigiren mehr gethan haben, um sich etwas darauf zu Gute zu thun, dem Großvater

1) Es muß daran erinnert werden, daß Ferrari ein Schüler Tartinis war und nie eine eigene Schule gegründet oder gebildet hat. Dies hat Schubart offenbar nicht gewußt.

über den Kopf hinwegzuspringen. Lollys Vortrag war nicht so. (Ich rede hier lediglich vom Allegro.) Seine Intonation ist nicht zu übertreffen und der Ton, den er der Geige abzulocken wußte, war so unnachahmlich schön, daß man wechselsweise eine Tenor- oder Sopranstimme, eine Hoboe und Flöte zu hören glaubte. Sein Triller blieb sich auch in doppelten (?) Terzen gleich. Claudius, der Wandsbecker Bote, sagt 1772 über ihn (hier zitiert der Berichterstatter aus dem Kopf), lieber Vetter Asmus! wenn er doch den Mann gehört hätte! Sieht er! Der Mann hat 10 Finger an der linken Hand und 5 Bogen in der rechten Hand. — Ich kann es ihm nicht besser beschreiben, als: stelle er sich zwei recht geübte Schlittschuhläufer vor, die in kräuselnden Figuren pfeilschnell umeinander herumfliegen."

Die vorstehenden Mitteilungen zeigen zur Genüge, welches Staunen Lollis unerhörte Art, die Violine zu behandeln, erregte. Die Keckheit und Neuheit seiner Spielart mußte um so bestechender wirken, je weniger man auf eine derartige Erscheinung vorbereitet war. Und doch behielt man Besinnung genug, dem Virtuosen zuliebe nicht den wahren künstlerischen Standpunkt preiszugeben. Offen bezeichnete man seine Achillesferse und hieß ihn einen „schlechten Musiker". Gewiß, wenn wir auch bei Lolli, den Kaiser Joseph II. im Vergleich zu andern Geigern der damaligen Zeit wohl sehr bezeichnend einen „Faselhans" nannte [1]), eine eminente Leistungsfähigkeit voraussetzen, so kann uns dies im Hinblick auf die Berichte seiner Zeitgenossen doch nicht von der Annahme abhalten, daß er in der Hauptsache die Violine, das Instrument des Gesanges, zu einem Turnapparat für Finger und Bogen herabgewürdigt hatte. Trotz seiner vielbewunderten Technik vermochte er nicht einmal ein Adagio vorzutragen, und als er einst gebeten wurde, ein solches zu spielen, schlug er es lachend mit den Worten ab: „Ich muß Ihnen sagen, daß ich aus Bergamo gebürtig bin. In Bergamo sind wir alle geborene Narren, und ich bin einer von den vornehmsten daraus" [2]). Ist es nicht wahrhaft tragikomisch, zu sehen, wie der Mann, bemüht durch

1) S. Dittersdorfs Selbstbiographie.
2) S. Gerbers Tonkünstlerlexikon.

Selbstironie seine künstlerische Blöße zu decken, sich sein eigenes Urteil sprach?

Lollis äußere Existenz war ganz seiner virtuosen Richtung entsprechend. Er führte, wie uns berichtet wird, ein unstetes, dissolutes Leben, frönte der Leidenschaft fürs Spiel, brachte Cytheren übertriebene Opfer und gab sich leichtsinniger Verschwendung hin. Die letztere Eigenschaft äußerte sich namentlich auch durch den mit Schmucksachen getriebenen Luxus. Zudem durften Livreebediente und eigene Equipage nicht fehlen. Übrigens wird er als ein schöner Mann von angenehmem Wesen und geselliger Tournüre geschildert. Dittersdorf, dem er persönlich bekannt war, nennt ihn sogar einen vollkommenen, im Umgange bescheidenen, artigen und jovialen Weltmann. Zu seinen Gunsten spricht jedenfalls die ihm nachgerühmte Eigenschaft, daß er anderen Künstlern volle Gerechtigkeit widerfahren ließ.

Über Lollis Bildungsgang sind keine Nachrichten vorhanden. Man kennt nicht einmal mit Bestimmtheit sein Geburtsjahr, welches zwischen 1728 und 1733 schwankt (sein Geburtsort ist Bergamo) und nimmt an, daß er sein eigener Lehrmeister auf der Violine gewesen sei. 1762 trat er in die Dienste des Herzogs von Württemberg, bei dem er mit Nardini gleichzeitig als Sologeiger engagiert war. Gegen Ende 1773 begab er sich nach Petersburg, wurde angeblich der Günstling Katharinas II., zog aber 1778 schon wieder gen Süden. Im folgenden Jahre erschien er in Paris und trat mit großem Erfolg im Concert spirituel auf, wo er auch 1764 bereits gespielt hatte; 1785 wandte er sich nach London. Hier verschwand er plötzlich, um in Italien wieder aufzutauchen. Dann trat er 1791 wieder in Berlin, 1793 in Palermo, 1794 in Wien und 1796 in Neapel auf. In Palermo fand er 1802 sein Ende.

Lolli hinterließ der musikalischen Welt zwei Schüler, Woldemar und Giornovichi, die, wie Fétis meint, kaum geringere Narren waren als ihr Lehrer. Über den zweiten derselben mögen hier im Anschluß an Lolli sogleich die notwendigen Mitteilungen erfolgen, da seine Einordnung an anderer Stelle wegen zweifelhafter Nationalität unmöglich erscheint.

Jean Mane Giornovichi[1]) (auch Jarnowick, Cernovicki oder Garnowick) wurde nach einer von ihm selbst im Register der Berliner Großloge 1780 gemachten Notiz zu Palermo 1745 geboren. Soweit wir über sein Tun und Treiben unterrichtet sind, erscheint er als ein würdiger Zögling Lollis, dessen virtuose Richtung auch auf ihn überging. Seinem Spiel wird große Reinheit und Sauberkeit sowie geschmackvolle Zierlichkeit nachgerühmt; doch mangelte ihm (nach Fétis) Tonfülle und Breite des Spiels. Im Widerspruch hiermit steht Dittersdorfs Urteil (Selbstbiographie, S. 233), welches besagt, daß Giornovichi „einen schönen Ton aus dem Instrument zog, vortrefflich im Adagio sang, und — trotz gewisser Minauderien mit einem Wort: für die Kunst und das Herz spielte." In der von Reichardt herausgegebenen Berliner musik. Ztg., Jahrg. 1 S. 4 findet sich folgende Charakteristik Giornovichis: „Er hatte einen vollkommen reinen und klaren, wiewohl nicht starken Ton, eine ganz reine Intonation und große Leichtigkeit im Bogen und in seinem ganzen Vortrage. Die vollkommene Aisance, mit der er alles, was er spielte, vortrug, setzte auch den Zuhörer in die angenehmste Stimmung. Freilich hatte er die Klugheit, nichts zu unternehmen, dessen er nicht völlig gewiß war, und nur seine eigenen ziemlich einförmigen Kompositionen vorzutragen. Gegen die größten der neueren Violinisten gehalten spielte er überhaupt keine großen Schwierigkeiten. Der Vortrag seines Adagios war, wenngleich angenehm, doch meistens kalt und ohne weitere Bedeutung; auch dieses schien er an sich selbst zu kennen, und man hörte ihn fast nie ein ganz ausgeführtes Adagio spielen; lieber wählte er die Form der Romanze, die er naiv und sprechend vortrug. Er war besonders merkwürdig darin, wie ein Virtuose sich, selbst gegen seinen Charakter, einen bestimmten Kunstcharakter zu seiner Virtuosität vorsetzen und durchführen, auch durch beständiges Streben nach der Vervollkommnung und Erhaltung des einmal angenommenen Charakters, sich bis ans Ende gleichmäßig

1) Pohl (Moz. u. Haydn in London) schreibt: Jarnowick ist nur eine Verstümmelung seines Namens, die sich das Publikum zu Schulden kommen ließ und gedankenlose Biographen nachschrieben. Er selbst nennt sich stets Giornovichi". (Eitner, Quellen-Lexikon.)

interessant erhalten kann ...... Es wäre dem Verstorbenen und seinen Freunden, die viel Verdruß an ihm erlebten, zu wünschen gewesen, daß er dieselbe Harmonie in seinem Charakter und seiner Lebensweise gehabt hätte. Er war aber von sehr heftiger, fast wüthender Gemüthsart, und dergestalt dem Spiel und andern Leidenschaften ergeben, daß er von alle dem Glück, welches er in Paris und London, in Italien, Deutschland, Rußland und Polen erlebte, wenig wahren Gewinn und nie ruhigen Genuß gehabt hat.“ Im Jahre 1770 trat er im Pariser Concert spirituel auf, ohne jedoch sogleich Beifall zu finden, der ihm erst zuteil wurde, als er sich mit einem Konzert eigener Komposition hören ließ. Ja das Publikum fand an dieser und seinem Spiel so großen Gefallen, daß er eine Reihe von Jahren hindurch in seltenem Maße der Liebling desselben wurde. Dies mochte ihn übermütig machen und seinem Hang zu extravaganter Lebensweise, zu Spiel und Ausschweifungen mannigfacher Art bedenklichen Vorschub leisten. Er trieb es endlich so weit, daß er wegen eigentümlicher, nicht näher aufgehellter Umstände, bei denen seine Ehre gefährdet war, im Jahre 1779 Paris plötzlich verlassen mußte.

Giornovicchi wandte sich nunmehr nach Berlin. Auf der Durchreise gab er zwei Konzerte in Frankfurt a. M (12. und 16. Sept.) Auf den Programmen nennt er sich charakteristischerweise „erster Violinist von Frankreich“ und Konzertmeister des Prinzen Rohan Guimenée. (Israel, Frankfurter Konzert-Chronik von 1713—1780. Frankfurt a. M. 1876.) In Berlin fand Giornovicchi in der Kapelle des musikliebenden Prinzen Friedrich Wilhelm, des Nachfolgers Friedrichs des Großen, Engagement, sah sich indessen auch hier genötigt, kollegialischer Streitigkeiten mit dem Violoncellisten Duport halber 1783 das Feld zu räumen. Eine größere Kunstreise, auf der er Wien, Warschau, Petersburg und Stockholm besuchte, führte ihn endlich 1791 nach London, wo er am 4. Mai zuerst auftrat. Hier wurde er vom Glück begünstigt, doch nur, bis Viotti von Paris eintraf. In eitler Selbstüberschätzung forderte er den italienischen Meister bei der ersten Begegnung nach Art eines Charlatans zu einem Geigenwettkampf mit diesen Worten heraus: „Il y a long temps, que je vous en veux; vidons la querelle, apportons nos violons, et voyons enfin qui de nous deux sera

César ou Pompée.“ Viotti stellte ihn durch seine Leistungen in Schatten und überließ ihn dem Spott seiner Gegner. Die erlittene Niederlage suchte er durch folgende, seiner Herausforderung ganz ebenbürtige Äußerung zu paralysieren: „Ma foi, mon cher Viotti, il faut avouer qu'il n'y a que nous deux qui sachions jouer du violon“ [1]). Eine Anekdote, die Giornovichis Eigenliebe wie seine Exzentrizität nicht übel charakterisiert, möge hier Platz finden. Auf einer Reise sich in Lyon vorübergehend aufhaltend, hatte er ein Konzert für den damals sehr beträchtlichen Preis von sechs Franken den Platz angekündigt. An dem Konzertabend fand er einen völlig leeren Saal vor. Aufgebracht und sehr gekränkt kündete er, um sich zu rächen, ein Konzert für den halben Preis zum nächsten Tage an. Diesmal strömte das Publikum in Masse herbei, aber statt des erwarteten Ohrenschmauses wurde ihm die Nachricht, daß der Künstler vor einer Stunde die Stadt verlassen habe.

Giornovichis anmaßendes Wesen nötigte ihn, auch London 1796 zu verlassen. Er lebte dann einige Jahre in Hamburg. Sein Virtuosenmetier vernachlässigte er von da ab mehr und mehr; er vertauschte die Violine mit dem Billard, auf dem er Meister war und von dessen Erträgnissen er dann auch hauptsächlich lebte. 1802 machte er sich indessen wieder auf die Wanderschaft nach Petersburg; dort erging es ihm aber mit Rode, wie in London mit Viotti. Wie es scheint, mußte ihm das Billardspiel auch diesmal Ersatz leisten, denn er starb in der russischen Hauptstadt mit dem Queue in der Hand am 21. November 1804. Nach Fétis' Angabe veröffentlichte Giornovichi von seinen Kompositionen 15 Konzerte, 3 Streichquartette, Violinduetten, Sonaten für Violine und Baß und einige Symphonien. Sie sind sämtlich längst verschollen [2]) und für die Gegenwart auch wohl völlig ungenießbar geworden.

Ein Schüler Giornovichis war Johann Bliesener. Das Nähere über diesen findet sich im nächsten Abschnitt.

---

1) Die zu dieser Begegnung gehörige Vorgeschichte vgl. pag. 174 d. B.
2) Ein Verzeichnis der nachzuweisenden gibt Eitner (Quellen-Lexikon).

II. Deutschland.

Unter den Ländern, welche sich dem Vortritt Italiens in betreff des Violinspiels und der Violinkomposition anschlossen, nahm Deutschland die erste Stelle ein, obwohl die gesamten Zustände des Reichs derartigen Bestrebungen nichts weniger als günstig waren. Als die neue Kunst im Mutterlande ihre ersten Lebenszeichen von sich gab, als sie dann, aus unscheinbaren Anfängen sich herausarbeitend, eine sachgemäße Förderung fand, duldete das deutsche Volk unter den unheilvollen Schrecknissen des dreißigjährigen Krieges, jenes blutigen Dramas, welches die reiche Kulturblüte des Reformationszeitalters erbarmungslos vernichtete. Aber der deutsche Geist war nur betäubt, nicht getötet. Erhielten sich doch auch trotz des Niederganges der Verhältnisse an manchen Orten sogenannte musikalische Sozietäten und Collegia musica, und kaum hatten die furchtbaren Stürme des Religionskrieges ihr Ende erreicht, so keimte trotz der tiefen Wunden, an denen Deutschlands Völker darniederlagen, neues Leben aus den Trümmern des Zerstörungskampfes hervor. Wohl war dies Leben zunächst nicht das volle, nationale, sondern ein vielfach erborgtes, mit fremden Elementen durchsetztes. Aber konnte es nach der greuelvollen Katastrophe anders sein? Mußte nicht das tief erschöpfte, an seinem Lebensnerv getroffene Deutschland, um sich emporraffen zu können, zu fremder Hilfe seine Zuflucht nehmen, gleichwie ein durch schwere Krankheit Entkräfteter unwillkürlich zum stützenden Stabe greift, um sich aufzurichten und wieder gehen zu lernen? Mag man diese traurige Notwendigkeit beklagen, aber auch nicht verkennen, daß dem deutschen Volke ein ergiebiger Bildungsstoff von außen her zugeführt wurde, den es nicht blindlings und gedankenlos in sich aufnahm, sondern vermöge seines universell gearteten Sinnes dem nationalen Wesen in glücklichster Weise assimilierte, ohne dabei an seiner geistigen Eigentümlichkeit einzubüßen. Nirgend bewahrheitete sich dies zunächst so glänzend, wie im Bereiche der schaffenden Tonkunst. Wenige Dezennien schon nach dem mörderischen, Gut und

Blut aufzehrenden Kriege, während dessen Meister Heinrich Schütz das Panier der heimischen Tonkunst aufrecht erhalten hatte, erstand der deutschen Nation, prophetisch das musikalische Wort Gottes verkündend, Joh. Seb. Bach. Und wenn man diesen, vom italienischen Tonleben nur mittelbar berührten Meister hier nicht gelten lassen will, so nennen wir seinen großen Zeitgenossen Händel, der trotz nachhaltiger Beeinflussung Italiens den musikalischen Genius Deutschlands verherrlichte, und dem sich bald darauf in gleichartiger Weise Gluck und Mozart als ebenbürtige Repräsentanten echt deutscher Kunst anreihten.

Dieselbe Erscheinung ist in betreff des Violinspiels wahrzunehmen. Die Herrschaft der Italiener war nicht nur eine natürliche und notwendige Folge ihrer unbestrittenen Überlegenheit in diesem Kunstgebiete, gleichwie im Gesange, sondern auch des bedeutenden Vorsprunges, den sie, völlig unbehelligt durch die langwierigen Kriegsnöte Deutschlands, inzwischen hatten gewinnen können. Schon zu Ende des 17. Jahrhunderts konnten sie in Corelli der musikalischen Welt einen mustergültigen Meister als Vorbild hinstellen. Und selbst die in den Anfang desselben Jahrhunderts fallenden Bestrebungen des deutschen Violinspiels müssen zum Teil, wie sich weiterhin zeigen wird, als eine Folge italienischen Einflusses aufgefaßt werden, wenn auch nicht zu bezweifeln ist, daß es gleichzeitig begabte deutsche Geiger gab, die hiervon unberührt blieben und auf eigenen Füßen standen. Dies dürfen wir, auch ohne bestimmte Namen zum Beweise anführen zu können, mit Recht aus der selbständigen musikalischen Tätigkeit Deutschlands im 15. und 16. Jahrhundert folgern.

Die Anfänge deutschen Instrumentenspiels wurzeln, wie diejenigen aller abendländischen Völker, in dem fahrenden Musikantentum des Mittelalters, welches einen wesentlichen Bestandteil der sogenannten, aus Gauklern, Taschenspielern, Sängern, Possenreißern u. dergl. mehr bestehenden „Spielleute“ [1]), („varende Lüte“) bildete. Diese, wenigstens in Deutschland, mit dem Makel der Ehrlosigkeit behaftete Menschenklasse zog im Lande umher, für sich und die Ihrigen

1) Mittellat. joculatores, provenz. joglares, span. juglares, franz. ménétriers, engl. minstrels.

die notwendigen Subsistenzmittel suchend, indem sie auf mannigfaltigste Weise für Unterhaltung und Erheiterung der Stadt- und Dorfbewohner sorgte. Nicht immer und überall wohlgelitten, fanden die Fahrenden doch auch wieder Gönner und Beschützer. Unter diesen ist Kaiser Karl IV. zu nennen, der sie in seiner Umgebung litt, 1355 mit einem Wappen beschenkte, und sogar eines ihrer Mitglieder, „Johannes der Fiedler" geheißen, zum „Rex omnium histrionum" ernannte.

Sei es nun, daß derartige, von hoher Stelle aus gewährte Vergünstigungen die vielfach mit gutem Grunde im Publikum gehegten verächtlichen Gesinnungen gegen die „Spielleute" milderten, und eine allmähliche Annäherung derselben an das Bürgertum der Städte vermitteln halfen, oder daß manche derselben, des unsteten, vagabundierenden Lebens müde, eine ruhige bürgerliche Existenz zu gewinnen trachteten, — tatsächlich machten sich vom 13. Jahrhundert ab musikkundige Mitglieder derartiger umherstreifender Gesellschaften hier und dort seßhaft. Da nun auch, zumal in größeren Städten, das Bedürfnis nach ständigen, gewerbsmäßig musizierenden Leuten für öffentliche und private Anlässe aller Art immer fühlbarer wurde, so traten dieselben nach und nach unter Verleihung von Privilegien, die ihnen gewisse Rechte und Pflichten auferlegten, zu zunftartigen „Brüderschaften" zusammen [1]). Eine solche Genossenschaft hatte sich in Wien schon 1288 unter dem Namen der „St. Nicolaibrüderschaft" konstituiert, welche den Anstoß zu weiteren gleichartigen Verbindungen gab. Aber auch für größere Länderdistrikte kamen bald ähnliche Einrichtungen zustande, nachdem man das fahrende Musikantentum gesetzlichen Bestimmungen unterworfen hatte, wie dies beispielsweise im Elsaß der Fall war. Dort besaßen die Herren von Rappoltstein das Oberhoheitsrecht über die, weiterhin gleichfalls zu einer „Brüderschaft" vereinigten Spielleute, an deren Spitze ein die herrschaftlichen Rechte wahrender und Ordnung haltender „Pfeiferkönig" stand.

Nicht ohne Interesse sind die Statuten dieser Brüderschaft, deren

---

1) Näheres über dieselben, sowie über die fahrenden Leute findet sich in meiner „Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jahrh." (Berlin bei Guttentag, 1878).

hauptsächliche Tendenz natürlich war, den Mitgliedern ein musikalisches Monopol im ganzen Elsaß zu sichern. Demzufolge drohte der erste Artikel jedem gewerbsmäßigen Musiker, der nicht beitrat, mit Einziehung seines Instrumentes und Geldstrafe. Die Aufnahmebedingungen (eheliche Geburt, Eid der Treue gegen den Pfeiferkönig, das Pfeifergericht und die Statuten, bestimmte Lehrzeit und Eintrittsgeld rc.) waren durch die Statuten ebenso streng geregelt wie die Rechte und Pflichten der Mitglieder, die Strafen gegen Vergehungen, das Verhalten beim Todesfall eines Mitgliedes u. s. w.

Alljährlich fand in Rappoltsweiler der „Pfeifertag" statt, beginnend mit feierlichem Umzug, der König an der Spitze, Huldigung vor dem Schutzherren, einer solennen Messe, sowie einem Festessen, bei dem nach den Statuten der König und zwei von ihm einzuladende Gäste frei waren, die vier Meister nur die halbe Zeche zu entrichten hatten. Nach dem Mahle wurde Gericht gehalten, der Rest aber — drei Tage — war eitel Lust und Vergnügen.

Der deutsche Pfeiferkönig hatte einen verwandtschaftlichen Zug mit dem französischen „roi des ménétriers", später „roi des violons" gemein. Doch aber ist die Geschichte beider, den nationalen Verhältnissen gemäß, eine verschiedenartige. Der Pfeiferkönig hatte darüber zu wachen, daß in dem ihm untergebenen Distrikt niemand irgendwie erwerbsmäßig musizieren durfte, wenn er nicht der Brüderschaft angehörte, während der roi des violons außerdem Machtbefugnisse erstrebte und zeitweilig auch ausübte, die weit über die Gerechtsame des ersteren hinausgingen, wie sich aus dem folgenden Abschnitt ergeben wird.

Für den Pfeiferkönig war ein solches Gebaren schon deshalb unmöglich, weil jede von ihm etwa beabsichtigte Erweiterung seiner Prärogative ein unübersteigliches Hindernis an den vielen kunstliebenden deutschen Höfen gefunden hätte. Diese ordneten ihre musikalischen Bedürfnisse durchaus unabhängig von den „Brüderschaften" sowohl, wie auch von den späteren für die Pflege des Instrumentenspieles hochwichtigen „Stadtpfeifereien". Außer den in ihren Hofkapellen vereinigten besten einheimischen Kräften ließen sie nach Belieben und Bedürfnis auch fremde, namentlich aber italienische Musiker

kommen, wodurch sie sich das Verdienst erwarben, der deutschen Tonkunst einen neuen, anregenden Bildungsstoff zuzuführen.

Unter den Höfen, welche in dieser Beziehung tonangebend vorangingen, stand in erster Reihe der kursächsische. Wir erinnern an den Mantuaner Violinisten Carlo Farina, durch dessen Berufung nach Dresden sogleich einer der ersten namhaften Vertreter des italienischen Violinspiels ins Herz der deutschen Lande verpflanzt wurde. Er wirkte am kurfürstlich sächsischen Hofe seit 1626. Um diesen Zeitpunkt verlautet noch nichts von einem bemerkenswerten deutschen Violinisten. Doch schon bald darauf machte ein solcher von sich reden. Es war der Geiger Johann Schop in Hamburg, dessen Blütezeit nach Gerbers Angabe in die Jahre 1640—1660 fällt. Mattheson bemerkt über ihn: „Man habe seines gleichen so leicht nicht in königlichen und fürstlichen Kapellen gefunden.“ Außer einigen Vokalwerken veröffentlichte Schop, wie Gerber berichtet: „Paduanen, Gaillarden, Allemanden usw. 1640 in zwei Teilen. Hamburg“ [1]).

Demnächst ist ein Dresdner Geiger, Joh. Wilh. Furchheim, zu erwähnen. Derselbe war „Deutscher Konzertmeister“ in der kurfürstlichen Kapelle.[1]) Seit 1676 standen die Kirchen- und Tafelmusiken unter seiner Leitung. Gerber führt den Titel folgender zwei Werke von ihm an: I) Auserlesenes Violinen-Exercitium, aus verschiedenen Sonaten, nebst ihren Arien, Balladen, Allemanden, Couranten, Sarabanden und Giguen von 5 Partien bestehend, Dresden 1687, und II) Musikalische Tafelbedienung von 5 Instrumenten, als 2 Violinen, 2 Violen, 1 Violon nebst dem Generalbaß, Dresden 1674.

Mehr als von Furchheim und Schop wissen wir von dem Lübecker Violinisten Thomas Baltzar. Über denselben möge hier wörtlich Gerbers, aus Hawkins und Burneys Schriften entnommener Bericht folgen. „Baltzar, geb. zu Lübeck vor Mitte des 17. Jahrh., war der erste Virtuose auf der Violin, den man in England hörte. Er kam daselbst im Jahre 1658 (die richtige Jahreszahl ist 1656) an, und

1) Nach Fétis lautet der Titel des obigen Werkes: „Neue Paduanen, Gaillarden, Allemanden, Balletten, Couranten und Canzonen, mit 3, 4, 5 und 6 Stimmen 2c. Hamburg 1633 u. 1644; zweiter Theil 1635 und 1640.“

1) Fürstenau: Geschichte der Musik und des Theaters am Dresdner Hofe (Dresden, R. Kuntze).

hielt sich 2 Jahre nach einander zu Oxford auf. Vor seiner Ankunft hatte Davis Mell, ein Uhrmacher, als der größte damalige Violinist in England, den Beyfall allein für sich. Und selbst nach Baltzar's Ankunft gestand man jenem noch mehr Feinheit und eine angenehmere Manier zu, als diesem. Allein Baltzar besaß viel mehr Fertigkeit und war seines Griffbrets ungleich mehr Herr; indem er sogar die Lagen veränderte, was vor ihm in England noch unerhört war. Doch reichte seine Kunst auch nicht weiter, als auf den Gebrauch der sogenannten ganzen Applikatur,[1]) um den Umfang des Instruments bis zum dreigestrichenen d zu erweitern.[2]) Demohngeachtet erregte dies sein Auf- und Niederfahren der Hand auf dem Griffbrete, bey seiner ersten Erscheinung, ein großes Erstaunen bey den Zuhörern. Dies ging so weit, daß D. Wilson, einer der größten Kenner zu Oxford, der ihn zum erstenmal ein Konzert hatte spielen hören, nachher gestand: er habe Baltzarn nach den Füßen gesehen, ob nicht etwa einer davon ein Pferdefuß sey? weil ihm dessen Kunst übermenschlich erschienen habe. Nachdem nun König Karl II. wieder auf den Thron gesetzt worden war, wurde Baltzar zum Haupte der königl. Kammerkapelle, oder als Konzertmeister angestellt.[3]) Allein die Begierde, mit der man

1) Bis in die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts wurden die verschiedenen Lagen (Applikaturen) in ganze und halbe eingeteilt. Löhlein in seiner Violinschule (1774) erklärt sich darüber folgendermaßen: „Die halbe Applikatur heist es, wenn man den ersten Finger bey einer Note einsetzt, die zwischen den Linien steht; setzt man aber den ersten Finger bey einer Note ein, die auf der Linie steht, so heist dieses die ganze Applikatur.“ Adam Hiller in seiner „Anweisung zum Violinspielen“ (1793) verwirft diese Art der Lagenbezeichnung als eine ungereimte und bezeichnet die verschiedenen Positionen der Reihe nach mit 1. 2. 3. 4. 5. u. s. w., wie es jetzt allgemein üblich ist.

2) R. Starke macht in einer dem damaligen deutschen Komponisten Tobias Zeutschner (derselbe lebte etwa von 1611 bis 1675, in welchem Jahre er als Organist bei St. Maria Magdalene in Breslau starb) gewidmeten Arbeit in den Monatsheften für Musikgesch. (1900) folgende Bemerkung, aus der man ebenfalls erkennt, wie wenig in Deutschland damals den Violinisten zugemutet werden konnte: „Die Violinen gebraucht er nur in 3 Werken, auch dort gleichsam als schüchternen Versuch bis zum dreigestrichenen d, sonst ist $\overline{\overline{\overline{c}}}$ der höchste Ton.“

3.) Diese Angabe ist nach Nagel (Geschichte der Musik in England) irrig. Richtig ist daran lediglich, daß Baltzar am 30. Nov. 1661 als „one of our Musicians in Ordinary“ in die Hofmusik Karls II. eintrat.

ihn in alle Dilettantengesellschaften zog, wo öfters mehr Bachus als Apollo den Vorsitz hatte, gab Gelegenheit, daß er sich endlich selbst dem Trunke ergab, seine Gesundheit vernichtete, und sich so vor der Zeit, im Juli des Jahres 1663 ins Grab brachte. Der 27. Juli war sein Begräbnistag." Seine Wirksamkeit hatte eine größere Beliebtheit der Violine in England zur Folge, welche bis dahin ziemlich mißachtet worden war (Nagel, Gesch. d. Musik in England). Vergl. hierüber weiteres in dem Abschnitt über die englische Tonkunst gegen Schluß des Buches.

Burney hielt die Violinkompositionen Baltzars in technischer Hinsicht für die schwierigsten jener Zeit. Dies ist bezüglich des doppelgriffigen und akkordischen Spieles richtig, nicht aber in betreff des Lagenspieles. Hierin war ihm der Italiener Uccellini, dessen 1649 erschienene Violinkompositionen Burney wohl nicht gekannt hat, entschieden überlegen. Uccellini führt, wie wir sahen, seine Figuration bis zur sechsten Position hinauf, während Baltzar die dritte Lage nicht übersteigt. Dagegen aber haben die Kompositionen des deutschen Künstlers, vom rein musikalischen Standpunkt aus betrachtet, wiederum eine anmutendere Beschaffenheit vor den Uccellinischen voraus. Sie enthalten im Hinblick auf den damaligen, noch so wenig entwickelten Standpunkt der deutschen Instrumentalkomposition schon mancherlei Beachtenswertes, was für eine ungewöhnliche Begabung, hinsichtlich der Erfindung sowohl, wie auch des Gestaltungsvermögens spricht; um so begreiflicher ist das Aufsehen, welches sie in England erregten.

Baltzars Kompositionen bewegen sich innerhalb des Gebietes der Kammersonate nach dem ursprünglichen Modus: sie bestehen aus Präludien, variierten Tonsätzen und Tänzen, welche in „the Division Violin" zum Abdruck kamen. Das erste Heft dieses Werkes erschien in London 1688 unter dem Titel: „The Division Violin (the first part) containing a choice collection of Divisions for the treble violin to a Ground Bass all fairly engraven on copper plates, being a great benefit and delight to all practitioners on the Violin and on the first that were ever printed of this kind of musik."

Ein zweites Heft von „the Division Violin" wurde 1693,

gleichfalls in London, veröffentlicht. Aus ihm teilt Burney im 4. Bande seiner Musikgeschichte eine Allemande Baltzars mit. Eine andere Sammlung Baltzarscher Kompositionen unter dem Titel „Sonatas for a lyra (?) Violin, Viol da Gamba and Bass“ soll sich im Besitze Brittons, jenes Londoner Kohlenhändlers befunden haben, der ein eifriger Musikliebhaber war und nähere Beziehungen zu Händel unterhielt. Etwas später als Baltzar trat

Johann Fischer auf. Geb. Mitte des 17. Jahrhunderts in Schwaben (es ist weder sein Geburtsort noch der Name seines Lehrers bekannt), galt er zu seiner Zeit als ein vorzüglicher Violinvirtuose. Er gehört zu den ersten namhaften Geigern Deutschlands, die auf besondere Wirkungen durch Umstimmung der Saiten, die sogenannte Scordatura, bedacht waren. Schon in jungen Jahren kam Fischer nach Paris, wo er bei Lully als Notenschreiber Beschäftigung fand. Die dadurch gewonnene nähere Bekanntschaft mit Lullys Kompositionen war von wesentlichem Einfluß auf sein eigenes Schaffen. 1681 wirkte Fischer an der Barfüßerkirche zu Augsburg. Aber schon im folgenden Jahr begab er sich auf Reisen, die ihn durch Deutschland, wo wir ihn 1685 am Hofe zu Anspach finden, und nach den russischen Ostseeprovinzen führten. Dann trat er 1701 für einige Jahre als Kapellmeister in die Dienste des Schweriner Hofes, durchwanderte hierauf Dänemark und Schweden und kehrte schließlich nach Deutschland zurück, um in Schwedt als markgräflicher Kapellmeister zu fungieren. Dort starb er angeblich 1721 im Alter von 70 Jahren. Von seinen Kompositionen, bestehend in Solos für die Violine und Viola, Ouvertüren, Tänzen und dergl. mehr, scheint nur wenig auf unsere Zeit gekommen zu sein.

Nächst Fischer ist Johann Jacob Walther (Walter) zu nennen. Geboren 1650 (nach Gerber) in dem Dorfe Witterda bei Erfurt, soll er das Violinspiel von einem Polen, dessen Bedienter er angeblich war, gelernt haben. Walther trat weiterhin 1676 als Violinist in kursächsische Dienste, vertauschte aber später (1688) diese Stellung mit der eines italienischen Sekretärs am kurmainzischen Hofe. Aus der Zeit seines Dresdner Wirkens ist ein Werk für Violine von ihm vorhanden, welches folgenden Titel führt: „Scherzi da Violino

solo, con il Basso Continuo per l'Organo ô Cimbalo, accompagnabile anche con una Viola ò Leuto, di Giovanni, Giacomo Valther, Primo Violinista di Camera di sua Altezza Elettorale di Sassonia MDCLXXVI". Diese „Scherzi" bestehen aus 12 mit bezifferten Bässen versehenen Violinkompositionen, welche in bunter Mischung bald an die Suitenform (Sonata da camera), bald an die Variationenform erinnern. Acht davon sind ausdrücklich vom Autor mit der Bezeichnung „Sonata" versehen, was hier einfach mit „Spielstück" zu übersetzen ist, da eine bestimmtere formelle Anordnung, wie bei den Italienern, sich nicht geltend macht. Die meisten derselben enthalten drei bis vier einzelne, großenteils in ein und derselben Tonart stehende Stücke von oft wechselndem Zeitmaß. Nicht selten ist es bei Walther eine Reihe einzelner, aphoristischer Tonsätzchen, die das Ganze ausmachen, ähnlich wie in dem „Capriccio stravagante" Farinas. Doch unterscheiden sich diese Arbeiten ganz wesentlich von den Erzeugnissen des eben genannten Italieners. Denn nicht nur, daß sie eine größere Mannigfaltigkeit an Spielarten in verschiedenen Figuren (der Umfang derselben ist bereits bis $\overline{\overline{g}}$ hinaufgerückt), Doppelgriffen, Akkorden und Arpeggios zeigen, sie offenbaren auch bereits das Streben nach jener subjektiven, individuellen Art des Ausdrucks und der komplizierten Gestaltungsweise, die den deutschen Geist überhaupt charakterisiert. Hierin gründet sich indes das Hauptinteresse an den Waltherschen Musikstücken, denn in künstlerischer Hinsicht sind sie völlig unergiebig. Der Satz ist pedantisch steif, unbeholfen in rhythmischer, eckig in modulatorischer, schwerfällig und unfrei trocken in melodischer Hinsicht. Es fehlt mit einem Wort jener Formen- und Schönheitssinn, welcher sich, ganz der Eigenart der Italiener entsprechend, in deren gleichzeitigen Kompositionen nicht verkennen läßt.

Von den übrigen vier Stücken dieses Waltherschen Opus sei nur noch das eine erwähnt, welches die Überschrift „Imitatione del Cucu" trägt. Der Kuckucksruf ist in der ganzen, aus mehreren Abschnitten bestehenden Piece ab und zu eingeflochten. Doch würde man dies keineswegs überall merken, wenn nicht jedesmal das Wort „cucu" gewissenhaft hinzugefügt wäre, — ein Seitenstück zu jenen alten Gemälden, auf welchen den Figuren beschriebene Zettel aus dem

César ou Pompée." Viotti stellte ihn durch seine Leistungen in Schatten und überließ ihn dem Spott seiner Gegner. Die erlittene Niederlage suchte er durch folgende, seiner Herausforderung ganz ebenbürtige Äußerung zu paralysieren: „**Ma foi, mon cher Viotti, il faut avouer qu'il n'y a que nous deux qui sachions jouer du violon**" [1]). Eine Anekdote, die Giornovichis Eigenliebe wie seine Exzentrizität nicht übel charakterisiert, möge hier Platz finden. Auf einer Reise sich in Lyon vorübergehend aufhaltend, hatte er ein Konzert für den damals sehr beträchtlichen Preis von sechs Franken den Platz angekündigt. An dem Konzertabend fand er einen völlig leeren Saal vor. Aufgebracht und sehr gekränkt kündete er, um sich zu rächen, ein Konzert für den halben Preis zum nächsten Tage an. Diesmal strömte das Publikum in Masse herbei, aber statt des erwarteten Ohrenschmauses wurde ihm die Nachricht, daß der Künstler vor einer Stunde die Stadt verlassen habe.

Giornovichis anmaßendes Wesen nötigte ihn, auch London 1796 zu verlassen. Er lebte dann einige Jahre in Hamburg. Sein Virtuosenmetier vernachlässigte er von da ab mehr und mehr; er vertauschte die Violine mit dem Billard, auf dem er Meister war und von dessen Erträgnissen er dann auch hauptsächlich lebte. 1802 machte er sich indessen wieder auf die Wanderschaft nach Petersburg; dort erging es ihm aber mit Rode, wie in London mit Viotti. Wie es scheint, mußte ihm das Billardspiel auch diesmal Ersatz leisten, denn er starb in der russischen Hauptstadt mit dem Queue in der Hand am 21. November 1804. Nach Fétis' Angabe veröffentlichte Giornovichi von seinen Kompositionen 15 Konzerte, 3 Streichquartette, Violinduetten, Sonaten für Violine und Baß und einige Symphonien. Sie sind sämtlich längst verschollen [2]) und für die Gegenwart auch wohl völlig ungenießbar geworden.

Ein Schüler Giornovichis war Johann Bliesener. Das Nähere über diesen findet sich im nächsten Abschnitt.

---

1) Die zu dieser Begegnung gehörige Vorgeschichte vgl. pag. 174 d. B.
2) Ein Verzeichnis der nachzuweisenden gibt Eitner (Quellen-Lexikon).

II. Deutschland.

Unter den Ländern, welche sich dem Vortritt Italiens in betreff des Violinspiels und der Violinkomposition anschlossen, nahm Deutschland die erste Stelle ein, obwohl die gesamten Zustände des Reichs derartigen Bestrebungen nichts weniger als günstig waren. Als die neue Kunst im Mutterlande ihre ersten Lebenszeichen von sich gab, als sie dann, aus unscheinbaren Anfängen sich herausarbeitend, eine sachgemäße Förderung fand, duldete das deutsche Volk unter den unheilvollen Schrecknissen des dreißigjährigen Krieges, jenes blutigen Dramas, welches die reiche Kulturblüte des Reformationszeitalters erbarmungslos vernichtete. Aber der deutsche Geist war nur betäubt, nicht getötet. Erhielten sich doch auch trotz des Niederganges der Verhältnisse an manchen Orten sogenannte musikalische Sozietäten und Collegia musica, und kaum hatten die furchtbaren Stürme des Religionskrieges ihr Ende erreicht, so keimte trotz der tiefen Wunden, an denen Deutschlands Völker darniederlagen, neues Leben aus den Trümmern des Zerstörungskampfes hervor. Wohl war dies Leben zunächst nicht das volle, nationale, sondern ein vielfach erborgtes, mit fremden Elementen durchsetztes. Aber konnte es nach der greuelvollen Katastrophe anders sein? Mußte nicht das tief erschöpfte, an seinem Lebensnerv getroffene Deutschland, um sich emporraffen zu können, zu fremder Hilfe seine Zuflucht nehmen, gleichwie ein durch schwere Krankheit Entkräfteter unwillkürlich zum stützenden Stabe greift, um sich aufzurichten und wieder gehen zu lernen? Mag man diese traurige Notwendigkeit beklagen, aber auch nicht verkennen, daß dem deutschen Volke ein ergiebiger Bildungsstoff von außen her zugeführt wurde, den es nicht blindlings und gedankenlos in sich aufnahm, sondern vermöge seines universell gearteten Sinnes dem nationalen Wesen in glücklichster Weise assimilierte, ohne dabei an seiner geistigen Eigentümlichkeit einzubüßen. Nirgend bewahrheitete sich dies zunächst so glänzend, wie im Bereiche der schaffenden Tonkunst. Wenige Dezennien schon nach dem mörderischen, Gut und

Blut aufzehrenden Kriege, während dessen Meister Heinrich Schütz das Panier der heimischen Tonkunst aufrecht erhalten hatte, erstand der deutschen Nation, prophetisch das musikalische Wort Gottes verkündend, Joh. Seb. Bach. Und wenn man diesen, vom italienischen Tonleben nur mittelbar berührten Meister hier nicht gelten lassen will, so nennen wir seinen großen Zeitgenossen Händel, der trotz nachhaltiger Beeinflussung Italiens den musikalischen Genius Deutschlands verherrlichte, und dem sich bald darauf in gleichartiger Weise Gluck und Mozart als ebenbürtige Repräsentanten echt deutscher Kunst anreihten.

Dieselbe Erscheinung ist in betreff des Violinspiels wahrzunehmen. Die Herrschaft der Italiener war nicht nur eine natürliche und notwendige Folge ihrer unbestrittenen Überlegenheit in diesem Kunstgebiete, gleichwie im Gesange, sondern auch des bedeutenden Vorsprunges, den sie, völlig unbehelligt durch die langwierigen Kriegsnöte Deutschlands, inzwischen hatten gewinnen können. Schon zu Ende des 17. Jahrhunderts konnten sie in Corelli der musikalischen Welt einen mustergültigen Meister als Vorbild hinstellen. Und selbst die in den Anfang desselben Jahrhunderts fallenden Bestrebungen des deutschen Violinspiels müssen zum Teil, wie sich weiterhin zeigen wird, als eine Folge italienischen Einflusses aufgefaßt werden, wenn auch nicht zu bezweifeln ist, daß es gleichzeitig begabte deutsche Geiger gab, die hiervon unberührt blieben und auf eigenen Füßen standen. Dies dürfen wir, auch ohne bestimmte Namen zum Beweise anführen zu können, mit Recht aus der selbständigen musikalischen Tätigkeit Deutschlands im 15. und 16. Jahrhundert folgern.

Die Anfänge deutschen Instrumentenspiels wurzeln, wie diejenigen aller abendländischen Völker, in dem fahrenden Musikantentum des Mittelalters, welches einen wesentlichen Bestandteil der sogenannten, aus Gauklern, Taschenspielern, Sängern, Possenreißern u. dergl. mehr bestehenden „Spielleute“ [1]), („varende Lüte“) bildete. Diese, wenigstens in Deutschland, mit dem Makel der Ehrlosigkeit behaftete Menschenklasse zog im Lande umher, für sich und die Ihrigen

1) Mittellat. joculatores, provenz. joglares, span. juglares, franz. ménétriers, engl. minstrels.

die notwendigen Subsistenzmittel suchend, indem sie auf mannigfaltigste Weise für Unterhaltung und Erheiterung der Stadt- und Dorfbewohner sorgte. Nicht immer und überall wohlgelitten, fanden die Fahrenden doch auch wieder Gönner und Beschützer. Unter diesen ist Kaiser Karl IV. zu nennen, der sie in seiner Umgebung litt, 1355 mit einem Wappen beschenkte, und sogar eines ihrer Mitglieder, „Johannes der Fiedler“ geheißen, zum „Rex omnium histrionum“ ernannte.

Sei es nun, daß derartige, von hoher Stelle aus gewährte Vergünstigungen die vielfach mit gutem Grunde im Publikum gehegten verächtlichen Gesinnungen gegen die „Spielleute“ milderten, und eine allmähliche Annäherung derselben an das Bürgertum der Städte vermitteln halfen, oder daß manche derselben, des unsteten, vagabundierenden Lebens müde, eine ruhige bürgerliche Existenz zu gewinnen trachteten, — tatsächlich machten sich vom 13. Jahrhundert ab musikkundige Mitglieder derartiger umherstreifender Gesellschaften hier und dort seßhaft. Da nun auch, zumal in größeren Städten, das Bedürfnis nach ständigen, gewerbsmäßig musizierenden Leuten für öffentliche und private Anlässe aller Art immer fühlbarer wurde, so traten dieselben nach und nach unter Verleihung von Privilegien, die ihnen gewisse Rechte und Pflichten auferlegten, zu zunftartigen „Brüderschaften“ zusammen [1]). Eine solche Genossenschaft hatte sich in Wien schon 1288 unter dem Namen der „St. Nicolaibrüderschaft“ konstituiert, welche den Anstoß zu weiteren gleichartigen Verbindungen gab. Aber auch für größere Länderdistrikte kamen bald ähnliche Einrichtungen zustande, nachdem man das fahrende Musikantentum gesetzlichen Bestimmungen unterworfen hatte, wie dies beispielsweise im Elsaß der Fall war. Dort besaßen die Herren von Rappoltstein das Oberhoheitsrecht über die, weiterhin gleichfalls zu einer „Brüderschaft“ vereinigten Spielleute, an deren Spitze ein die herrschaftlichen Rechte wahrender und Ordnung haltender „Pfeiferkönig“ stand.

Nicht ohne Interesse sind die Statuten dieser Brüderschaft, deren

---

1) Näheres über dieselben, sowie über die fahrenden Leute findet sich in meiner „Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jahrh.“ (Berlin bei Guttentag, 1878).

hauptsächliche Tendenz natürlich war, den Mitgliedern ein musikalisches Monopol im ganzen Elsaß zu sichern. Demzufolge drohte der erste Artikel jedem gewerbsmäßigen Musiker, der nicht beitrat, mit Einziehung seines Instrumentes und Geldstrafe. Die Aufnahmebedingungen (eheliche Geburt, Eid der Treue gegen den Pfeiferkönig, das Pfeifergericht und die Statuten, bestimmte Lehrzeit und Eintrittsgeld ꝛc.) waren durch die Statuten ebenso streng geregelt wie die Rechte und Pflichten der Mitglieder, die Strafen gegen Vergehungen, das Verhalten beim Todesfall eines Mitgliedes u. s. w.

Alljährlich fand in Rappoltsweiler der „Pfeifertag“ statt, beginnend mit feierlichem Umzug, der König an der Spitze, Huldigung vor dem Schutzherren, einer solennen Messe, sowie einem Festessen, bei dem nach den Statuten der König und zwei von ihm einzuladende Gäste frei waren, die vier Meister nur die halbe Zeche zu entrichten hatten. Nach dem Mahle wurde Gericht gehalten, der Rest aber — drei Tage — war eitel Lust und Vergnügen.

Der deutsche Pfeiferkönig hatte einen verwandtschaftlichen Zug mit dem französischen „roi des ménétriers“, später „roi des violons“ gemein. Doch aber ist die Geschichte beider, den nationalen Verhältnissen gemäß, eine verschiedenartige. Der Pfeiferkönig hatte darüber zu wachen, daß in dem ihm untergebenen Distrikt niemand irgendwie erwerbsmäßig musizieren durfte, wenn er nicht der Brüderschaft angehörte, während der roi des violons außerdem Machtbefugnisse erstrebte und zeitweilig auch ausübte, die weit über die Gerechtsame des ersteren hinausgingen, wie sich aus dem folgenden Abschnitt ergeben wird.

Für den Pfeiferkönig war ein solches Gebaren schon deshalb unmöglich, weil jede von ihm etwa beabsichtigte Erweiterung seiner Prärogative ein unübersteigliches Hindernis an den vielen kunstliebenden deutschen Höfen gefunden hätte. Diese ordneten ihre musikalischen Bedürfnisse durchaus unabhängig von den „Brüderschaften“ sowohl, wie auch von den späteren für die Pflege des Instrumentenspieles hochwichtigen „Stadtpfeifereien“. Außer den in ihren Hofkapellen vereinigten besten einheimischen Kräften ließen sie nach Belieben und Bedürfnis auch fremde, namentlich aber italienische Musiker

kommen, wodurch sie sich das Verdienst erwarben, der deutschen Tonkunst einen neuen, anregenden Bildungsstoff zuzuführen.

Unter den Höfen, welche in dieser Beziehung tonangebend vorangingen, stand in erster Reihe der kursächsische. Wir erinnern an den Mantuaner Violinisten Carlo Farina, durch dessen Berufung nach Dresden sogleich einer der ersten namhaften Vertreter des italienischen Violinspiels ins Herz der deutschen Lande verpflanzt wurde. Er wirkte am kurfürstlich sächsischen Hofe seit 1626. Um diesen Zeitpunkt verlautet noch nichts von einem bemerkenswerten deutschen Violinisten. Doch schon bald darauf machte ein solcher von sich reden. Es war der Geiger Johann Schop in Hamburg, dessen Blütezeit nach Gerbers Angabe in die Jahre 1640—1660 fällt. Mattheson bemerkt über ihn: „Man habe seines gleichen so leicht nicht in königlichen und fürstlichen Kapellen gefunden.“ Außer einigen Vokalwerken veröffentlichte Schop, wie Gerber berichtet: „Paduanen, Gaillarden, Allemanden usw. 1640 in zwei Teilen. Hamburg“ [1]).

Demnächst ist ein Dresdner Geiger, Joh. Wilh. Furchheim, zu erwähnen. Derselbe war „Deutscher Konzertmeister“ in der kurfürstlichen Kapelle.[1]) Seit 1676 standen die Kirchen- und Tafelmusiken unter seiner Leitung. Gerber führt den Titel folgender zwei Werke von ihm an: I) Auserlesenes Violinen-Exercitium, aus verschiedenen Sonaten, nebst ihren Arien, Balladen, Allemanden, Couranten, Sarabanden und Giguen von 5 Partien bestehend, Dresden 1687, und II) Musikalische Tafelbedienung von 5 Instrumenten, als 2 Violinen, 2 Violen, 1 Violon nebst dem Generalbaß, Dresden 1674.

Mehr als von Furchheim und Schop wissen wir von dem Lübecker Violinisten Thomas Baltzar. Über denselben möge hier wörtlich Gerbers, aus Hawkins und Burneys Schriften entnommener Bericht folgen. „Baltzar, geb. zu Lübeck vor Mitte des 17. Jahrh., war der erste Virtuose auf der Violin, den man in England hörte. Er kam daselbst im Jahre 1658 (die richtige Jahreszahl ist 1656) an, und

1) Nach Fétis lautet der Titel des obigen Werkes: „Neue Paduanen, Gaillarden, Allemanden, Balletten, Couranten und Canzonen, mit 3, 4, 5 und 6 Stimmen ꝛc. Hamburg 1633 u. 1644; zweiter Theil 1635 und 1640.“

1) Fürstenau: Geschichte der Musik und des Theaters am Dresdner Hofe (Dresden, R. Kuntze).

hielt sich 2 Jahre nach einander zu Oxford auf. Vor seiner Ankunft hatte Davis Mell, ein Uhrmacher, als der größte damalige Violinist in England, den Beyfall allein für sich. Und selbst nach Baltzar's Ankunft gestand man jenem noch mehr Feinheit und eine angenehmere Manier zu, als diesem. Allein Baltzar besaß viel mehr Fertigkeit und war seines Griffbrets ungleich mehr Herr; indem er sogar die Lagen veränderte, was vor ihm in England noch unerhört war. Doch reichte seine Kunst auch nicht weiter, als auf den Gebrauch der sogenannten ganzen Applikatur,[1] um den Umfang des Instruments bis zum dreigestrichenen d zu erweitern.[2] Demohngeachtet erregte dies sein Auf- und Niederfahren der Hand auf dem Griffbrete, bey seiner ersten Erscheinung, ein großes Erstaunen bey den Zuhörern. Dies ging so weit, daß D. Wilson, einer der größten Kenner zu Oxford, der ihn zum erstenmal ein Konzert hatte spielen hören, nachher gestand: er habe Baltzarn nach den Füßen gesehen, ob nicht etwa einer davon ein Pferdefuß sey? weil ihm dessen Kunst übermenschlich erschienen habe. Nachdem nun König Karl II. wieder auf den Thron gesetzt worden war, wurde Baltzar zum Haupte der königl. Kammerkapelle, oder als Konzertmeister angestellt.[3] Allein die Begierde, mit der man

1) Bis in die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts wurden die verschiedenen Lagen (Applikaturen) in ganze und halbe eingeteilt. Löhlein in seiner Violinschule (1774) erklärt sich darüber folgendermaßen: „Die halbe Applikatur heißt es, wenn man den ersten Finger bey einer Note einsetzt, die zwischen den Linien steht; setzt man aber den ersten Finger bey einer Note ein, die auf der Linie steht, so heißt dieses die gantze Applikatur." Adam Hiller in seiner „Anweisung zum Violinspielen" (1793) verwirft diese Art der Lagenbezeichnung als eine ungereimte und bezeichnet die verschiedenen Positionen der Reihe nach mit 1. 2. 3. 4. 5. u. s. w., wie es jetzt allgemein üblich ist.

2) R. Starke macht in einer dem damaligen deutschen Komponisten Tobias Zeutschner (derselbe lebte etwa von 1611 bis 1675, in welchem Jahre er als Organist bei St. Maria Magdalene in Breslau starb) gewidmeten Arbeit in den Monatsheften für Musikgesch. (1900) folgende Bemerkung, aus der man ebenfalls erkennt, wie wenig in Deutschland damals den Violinisten zugemutet werden konnte: „Die Violinen gebraucht er nur in 3 Werken, auch dort gleichsam als schüchternen Versuch bis zum dreigestrichenen d, sonst ist $\overline{\overline{\overline{c}}}$ der höchste Ton."

3.) Diese Angabe ist nach Nagel (Geschichte der Musik in England) irrig. Richtig ist daran lediglich, daß Baltzar am 30. Nov. 1661 als „one of our Musicians in Ordinary" in die Hofmusik Karls II. eintrat.

ihn in alle Dilettantengesellschaften zog, wo öfters mehr Bachus als Apollo den Vorsitz hatte, gab Gelegenheit, daß er sich endlich selbst dem Trunke ergab, seine Gesundheit vernichtete, und sich so vor der Zeit, im Juli des Jahres 1663 ins Grab brachte. Der 27. Juli war sein Begräbnistag." Seine Wirksamkeit hatte eine größere Beliebtheit der Violine in England zur Folge, welche bis dahin ziemlich mißachtet worden war (Nagel, Gesch. d. Musik in England). Vergl. hierüber weiteres in dem Abschnitt über die englische Tonkunst gegen Schluß des Buches.

Burney hielt die Violinkompositionen Baltzars in technischer Hinsicht für die schwierigsten jener Zeit. Dies ist bezüglich des doppelgriffigen und akkordischen Spieles richtig, nicht aber in betreff des Lagenspieles. Hierin war ihm der Italiener Uccellini, dessen 1649 erschienene Violinkompositionen Burney wohl nicht gekannt hat, entschieden überlegen. Uccellini führt, wie wir sahen, seine Figuration bis zur sechsten Position hinauf, während Baltzar die dritte Lage nicht übersteigt. Dagegen aber haben die Kompositionen des deutschen Künstlers, vom rein musikalischen Standpunkt aus betrachtet, wiederum eine anmutendere Beschaffenheit vor den Uccellinischen voraus. Sie enthalten im Hinblick auf den damaligen, noch so wenig entwickelten Standpunkt der deutschen Instrumentalkomposition schon mancherlei Beachtenswertes, was für eine ungewöhnliche Begabung, hinsichtlich der Erfindung sowohl, wie auch des Gestaltungsvermögens spricht; um so begreiflicher ist das Aufsehen, welches sie in England erregten.

Baltzars Kompositionen bewegen sich innerhalb des Gebietes der Kammersonate nach dem ursprünglichen Modus: sie bestehen aus Präludien, variierten Tonsätzen und Tänzen, welche in „the Division Violin" zum Abdruck kamen. Das erste Heft dieses Werkes erschien in London 1688 unter dem Titel: „The Division Violin (the first part) containing a choice collection of Divisions for the treble violin to a Ground Bass all fairly engraven on copper plates, being a great benefit and delight to all practitioners on the Violin and on the first that were ever printed of this kind of musik."

Ein zweites Heft von „the Division Violin" wurde 1693,

gleichfalls in London, veröffentlicht. Aus ihm teilt Burney im 4. Bande seiner Musikgeschichte eine Allemande Baltzars mit. Eine andere Sammlung Baltzarscher Kompositionen unter dem Titel „Sonatas for a lyra (?) Violin, Viol da Gamba and Bass“ soll sich im Besitze Brittons, jenes Londoner Kohlenhändlers befunden haben, der ein eifriger Musikliebhaber war und nähere Beziehungen zu Händel unterhielt. Etwas später als Baltzar trat

Johann Fischer auf. Geb. Mitte des 17. Jahrhunderts in Schwaben (es ist weder sein Geburtsort noch der Name seines Lehrers bekannt), galt er zu seiner Zeit als ein vorzüglicher Violinvirtuose. Er gehört zu den ersten namhaften Geigern Deutschlands, die auf besondere Wirkungen durch Umstimmung der Saiten, die sogenannte Scordatura, bedacht waren. Schon in jungen Jahren kam Fischer nach Paris, wo er bei Lully als Notenschreiber Beschäftigung fand. Die dadurch gewonnene nähere Bekanntschaft mit Lullys Kompositionen war von wesentlichem Einfluß auf sein eigenes Schaffen. 1681 wirkte Fischer an der Barfüßerkirche zu Augsburg. Aber schon im folgenden Jahr begab er sich auf Reisen, die ihn durch Deutschland, wo wir ihn 1685 am Hofe zu Anspach finden, und nach den russischen Ostseeprovinzen führten. Dann trat er 1701 für einige Jahre als Kapellmeister in die Dienste des Schweriner Hofes, durchwanderte hierauf Dänemark und Schweden und kehrte schließlich nach Deutschland zurück, um in Schwedt als markgräflicher Kapellmeister zu fungieren. Dort starb er angeblich 1721 im Alter von 70 Jahren. Von seinen Kompositionen, bestehend in Solos für die Violine und Viola, Ouvertüren, Tänzen und dergl. mehr, scheint nur wenig auf unsere Zeit gekommen zu sein.

Nächst Fischer ist Johann Jacob Walther (Walter) zu nennen. Geboren 1650 (nach Gerber) in dem Dorfe Witterda bei Erfurt, soll er das Violinspiel von einem Polen, dessen Bedienter er angeblich war, gelernt haben. Walther trat weiterhin 1676 als Violinist in kursächsische Dienste, vertauschte aber später (1688) diese Stellung mit der eines italienischen Sekretärs am kurmainzischen Hofe. Aus der Zeit seines Dresdner Wirkens ist ein Werk für Violine von ihm vorhanden, welches folgenden Titel führt: „Scherzi da Violino

solo, con il Basso Continuo per l'Organo ô Cimbalo, accompagnabile anche con una Viola ò Leuto, di Giovanni, Giacomo Valther, Primo Violinista di Camera di sua Altezza Elettorale di Sassonia MDCLXXVI". Diese „Scherzi" bestehen aus 12 mit bezifferten Bässen versehenen Violinkompositionen, welche in bunter Mischung bald an die Suitenform (Sonata da camera), bald an die Variationenform erinnern. Acht davon sind ausdrücklich vom Autor mit der Bezeichnung „Sonata" versehen, was hier einfach mit „Spielstück" zu übersetzen ist, da eine bestimmtere formelle Anordnung, wie bei den Italienern, sich nicht geltend macht. Die meisten derselben enthalten drei bis vier einzelne, großenteils in ein und derselben Tonart stehende Stücke von oft wechselndem Zeitmaß. Nicht selten ist es bei Walther eine Reihe einzelner, aphoristischer Tonsätzchen, die das Ganze ausmachen, ähnlich wie in dem „Capriccio stravagante" Farinas. Doch unterscheiden sich diese Arbeiten ganz wesentlich von den Erzeugnissen des eben genannten Italieners. Denn nicht nur, daß sie eine größere Mannigfaltigkeit an Spielarten in verschiedenen Figuren (der Umfang derselben ist bereits bis $\overset{\equiv}{g}$ hinaufgerückt), Doppelgriffen, Akkorden und Arpeggios zeigen, sie offenbaren auch bereits das Streben nach jener subjektiven, individuellen Art des Ausdrucks und der komplizierten Gestaltungsweise, die den deutschen Geist überhaupt charakterisiert. Hierin gründet sich indes das Hauptinteresse an den Waltherschen Musikstücken, denn in künstlerischer Hinsicht sind sie völlig unergiebig. Der Satz ist pedantisch steif, unbeholfen in rhythmischer, eckig in modulatorischer, schwerfällig und unfrei trocken in melodischer Hinsicht. Es fehlt mit einem Wort jener Formen- und Schönheitssinn, welcher sich, ganz der Eigenart der Italiener entsprechend, in deren gleichzeitigen Kompositionen nicht verkennen läßt.

Von den übrigen vier Stücken dieses Waltherschen Opus sei nur noch das eine erwähnt, welches die Überschrift „Imitatione del Cucu" trägt. Der Kuckucksruf ist in der ganzen, aus mehreren Abschnitten bestehenden Piece ab und zu eingeflochten. Doch würde man dies keineswegs überall merken, wenn nicht jedesmal das Wort „cucu" gewissenhaft hinzugefügt wäre, — ein Seitenstück zu jenen alten Gemälden, auf welchen den Figuren beschriebene Zettel aus dem

Munde hängen, um Gedanken oder Empfindung derselben dem Beschauer klar zu machen.

Vielleicht war der Komponist selbst nicht von der Wirkung dieser realistischen Spielerei befriedigt, denn wir ersehen aus einem zweiten von ihm vorhandenen Werk, welches 18 Jahre nach den „Scherzi" während seines Mainzer Aufenthaltes gedruckt wurde, daß er erneuerte Anläufe zu einer Kuckucksmusik unter Mitwirkung anderer Vogelstimmen versuchte. Dieses Opus führt wörtlich folgenden Titel: „Hortulus Chelicus. Daß ist Wohl-gepflanzter Violinischer Lust-Garten Darin Allen Kunst-Begierigen Musicalischen Liebhabern der Weeg zur Vollkommenheit durch curiöse Stück und annehmliche Varietät / gebahnet / Auch durch Berührung zuweilen zwey / drey / vier Seithen / auff der Violin die lieblichiste Harmonie erwiesen wird. Durch Johann Jacob Walter / Churfürstl. Maynzis. Italiänischen Secretario. Maynz / In Verlegung Ludovici Bourgeat, Buchhändlern 1694". Obwohl der Autor der „Scherzi" in diesem sogenannten „Lustgarten" überall erkennbar ist, so zeigt er sich, die musikalische Gestaltung anlangend, hier doch in einem etwas günstigeren Lichte. Die einzelnen Musikstücke gewinnen nicht allein ein bestimmteres Gepräge im Hinblick auf die Formgebung, sondern auch in betreff des Spezialausdrucks. Indes, der Komponist vermag keineswegs seine unbeholfene Satzweise in melodischer, harmonischer und rhythmischer Beziehung zu verleugnen, und so findet sich in diesem Sammelwerk, welches aus 28, zum Teil suitenartig angelegten Piecen besteht, ebenso wenig ein Stück von leidlich befriedigender musikalischer Wirkung, wie in seiner früheren Arbeit.

Wie wenig Deutschland zu Ende des 17. Jahrhunderts in betreff der Violinkomposition mit Italien zu rivalisieren vermochte, wird sehr anschaulich, wenn man diesen „Hortulus" gegen die gleichzeitig geschaffenen Sonatenwerke Corellis hält. Hier offenbart sich durchgebildeter Sinn für plastische Formgebung, organisch entwickelte Modulation und normale, gesanglich wirkende Melodik, — dort, mit geringen Ausnahmen, willkürlich sprunghafte Tonverbindung der leitenden Stimme, ungelenkig steife Figuration, unsauberer harmonischer Satz und überdies oft jene aphoristisch musivische Gestaltungsweise,

die den Verfasser der „Scherzi“ charakterisiert. Dagegen ist der „Hortulus Chelicus“ wiederum an mannigfaltigen Spielarten ungemein reich, welche bei einer Ausdehnung von drei Oktaven in der häufig vertretenen Variationenform entwickelt werden. Bemerkenswert ist in dieser Beziehung ein Capriccio, dessen kurzes Thema, begleitet von der als Basso ostinato gebrauchten C dur-Skala, 49 mal variiert wird. Doch offenbart der Komponist nicht zugleich einen eigentlichen Kunstzweck. Man empfängt vielmehr durchaus den Eindruck, als ob es ihm lediglich darauf angekommen sei, möglichst viel verschiedenartige Bewegungen auszuführen. Eine so untergeordnete künstlerische Tätigkeit erinnert an die unwillkürliche körperliche Motion eines geistig noch nicht entwickelten Menschen, der seine Gliedmaßen nur um irgendwelcher physischen Lebensäußerungen willen auf mannigfaltige Weise gebraucht.

Mit besonderer Vorliebe sucht Walther seinen „Violinischen Lustgarten“, wie schon bemerkt, durch Imitation verschiedener Vogelstimmen zu beleben. So läßt er den Hahn krähen, die Henne gackern und die Nachtigall schlagen. [1]) Den Kuckuck produziert er im Verein mit anderem ungenannten gefiederten Volk (Scherzo d'Angelli con il Cucu). Auch gibt er in einer den Beschluß des Heftes bildenden Serenata ein Quodlibet von „Organo tremolante, Chitarrino, Piva, Trombe e Timpani, Lira tedesca und Harpa smorzata“ — alles dies, wie ausdrücklich hinzugefügt wird, durch eine Solo-Violine dargestellt. Wir finden den Verfasser hier völlig, nur mit etwas mehr Gründlichkeit auf dem naiven Standpunkt Farinas, welcher freilich ungefähr sieben Dezennien früher sein „Capriccio stravagante“ erscheinen ließ. Offenbar war dieser Versuch, wenn auch nicht gerade Vorbild, so doch Antrieb für Walthers Unternehmen. Und wenn er auch in technischer Behandlung der Violine und bestimmterem Ausdruck seiner Absichten als Spätergeborener dem

---

1) Die in dem „Hortulus Chelicus befindliche Sonate „Gallo e Gallina“ (Hahn und Henne), ist von E. Medefind mit Klavierbegleitung bei Georg Näumann in Dresden herausgegeben worden. In demselben Verlage erschienen auch drei von Medefind mit Klavierbegleitung versehene Adagios von Veracini.

Italiener überlegen ist, so zeigt er doch dabei hinsichtlich des ideellen musikalischen Erfindens und Gestaltens kaum einen Fortschritt.

Läßt sich bei Walther einerseits in der „Serenata" der Einfluß Farinas wahrnehmen, so wird andererseits das Vorbild eines gleichzeitigen deutschen Komponisten namens Biber in dem „Hortulus Chelicus" erkennbar. Der letztere enthält ein auf einer Geige auszuführendes Violinduett (Gara di due Violini in uno), ein Kunststück, mit welchem Biber in seinem sogleich zu betrachtenden Sonatenwerk bereits 1681, also 13 Jahre vor Walther, die musikalische Welt überraschte.

Walthers hervorragender Zeitgenosse Heinrich Johann Franz Biber (am 7. Juli 1690 in den erblichen rittermäßigen Adelstand erhoben und seitdem „Biber von Bibern" genannt) ist uns durch die Neuherausgabe[1]) seines bedeutendsten Werkes (8 Violinsonaten v. J. 1681) sowie durch eine sehr dankenswerte, vieles biographische Neue bringende Einleitung ebenda aus der Feder Guido Adlers wieder nahegerückt worden.

Aus diesem Grunde, sowie aus dem weiteren, daß Biber sowohl als ausübender Künstler, vor allem aber als Komponist für die Violine und in der Frühzeit des deutschen Geigenspieles die erste Stelle einnimmt, indem manche Sätze seiner Violinsonaten von dauerndem musikalischem Werte sind, dürfte eine etwas eingehendere Betrachtung seines Lebens und seines Werkes, soweit es für unser Interesse hier in Betracht kommt, am Platze erscheinen.

Biber wurde geboren am 12. August 1644 in Wartenberg an der böhmischen Grenze als Sohn eines Flurschützen. Von seiner Ausbildung wissen wir nichts. Aus den Titeln einiger seiner Kompositionen ist zu entnehmen, daß er um 1670 in Kremsier sich aufhielt, wahrscheinlich in erzbischöflichen Diensten. Die dortige Kapelle war damals unter dem Erzbischof Karl Graf v. Liechtenstein-Kastelkron (geb. 1624, Fürstbischof 1664—1695) wohlbesetzt und in gutem Zustande.

---

1) „Denkmäler der Tonkunst in Österreich" V. Jahrgang, Wien 1898. Die ausgeführte Klavierbegleitung ist von J. Labor.

Von Kremsier siedelte Biber um das Jahr 1673, vielleicht erst 1676, nach Salzburg über, wo er bis zu seinem Tode, der am 3. Mai 1704 erfolgte, verblieb. Auf einem Sonatenwerk des Jahres 1676 nennt er sich „Musiker und Kammerdiener“ des Erzbischofs Maximilian Gandolph Graf Khuenburg (Erzbischof von 1668—1687), dem diese Sonaten gewidmet sind. Auch sein Hauptwerk, die 8 Violinsonaten, deren Besprechung uns weiterhin beschäftigen wird, dedizierte er dem Grafen. Seit 1677 unterrichtete er die Domsängerknaben, 1684 ist er Präfekt des Singknabeninstitutes im Kapellhause. Sehr auffälligerweise hatte er keinen Unterricht auf der Violine zu erteilen. Schon im Jahre 1677 verlieh ihm Kaiser Leopold I. eine güldene Gnadenkette, Anfang 1679 wurde er Vizekapellmeister und begann berühmt zu werden. Im Mai 1681 kam er vergeblich um Erhebung in den Adelstand ein. Er wiederholte sein Anliegen neun Jahre später (1690) erfolgreich. In seinem Bittschreiben betonte er, daß er „bei vielen Höfen bekandt“ sei. Wirklich hatte er nach Matthesons Angaben größere Kunstreisen unternommen, die ihn außer in Deutschland herum auch nach Italien und Frankreich geführt haben. In dem Adelsdiplom heißt es „insonderheit daß er durch seine Application in der Music zu höchster Perfection komen und durch seine verschiedentlich gethane Künstliche compositiones seinen Namen bey Vielen höchst bekannt gemacht.“

Am 6. März 1684 mit dem Kapellmeisterposten und dem Titel eines erzbischöflichen Truchseß betraut, beharrte er bis zu seinem, wie erwähnt am 3. Mai 1704 erfolgten Tode in dieser Stellung. Ein Sohn (Karl Heinr. v. Bibern) wurde später Kapellmeister, ebenfalls in Salzburg.

Als Violinspieler stand Biber in hohem Ansehen. Gerber bemerkt über ihn, daß er „unter die größten Violinisten seiner Zeit“ gehörte und meldet weiter, nachdem er der goldenen Kette und der Adelsverleihung vonseiten Kaiser Leopolds gedacht, „auch stand er am bayerischen Hofe in hohen Gnaden, indem auch der dasige Kurfürst Ferdinand Maria sowohl, als dessen Nachfolger, ein jeder insbesondere, ihn mit einer goldenen Kette beschenkte, so daß er deren drei hatte.“ Am besten belegen Bibers Violinsonaten seine für jene

Zeit sehr hohe technische Ausbildung. Er sowohl als Walther konnten in dieser Beziehung sicherlich mit den gleichzeitigen italienischen Geigern rivalisieren, wenn sie denselben in gewissen technischen Fertigkeiten, z. B. im mehrstimmigen Spiel nicht gar überlegen waren.

Über die Werke Bibers, die zum großen Teil nur handschriftlich (im St. Mauriz-Archiv zu Kremsier, sowie in Salzburg) erhalten sind, findet man ausführliche Angaben mit vielen interessanten Einzelheiten bei Adler. Sie bestehen teils aus Sonaten (Kirchen- und Kammersonaten, zwischen denen Biber noch nicht streng scheidet), teils aus Vokalkompositionen mit und ohne Orchester (2 Requiems, ein Stabat mater, eine Missa à 4 voci). Auch ein „Drama musicale" seiner Hand bewahrt das städtische Museum zu Salzburg. Es handelt von Armin und seinem Weibe Segesta und steht nicht auf der Höhe, die Biber sonst wohl erreichte.[1])

Wir betrachten hier näher nur die mehrfach erwähnten acht Violinsonaten vom Jahre 1681, in denen Bibers künstlerische Bedeutung gipfelt, die insbesondere wohl das einzige seiner Werke sind, welches, wenngleich nicht in allen einzelnen Sätzen, auch heute noch für die praktische Musikpflege in Betracht kommt. Der Titel dieses Werkes lautet: Sonatae, Violino solo, Celsissimo, ac Rev^{mo} S. R. I. Principi, ac Dnō Dnō Maximiliano Gandolpho, Ex. S. R. I. Comit. de Küenburg, Archiepiscopo Salisburgensi, S. Sedis apostolicae Legato Nato, Germaniae Primati & Principi ac Domino suo Clementissimo, Dedicatae ab Henrico I. F. Biber, Alt^{mo} mem^{tae} Celsitudinis Suae Capellae Vice Magistro. Anno M. DC. LXXXI. Das dem Werke beigegebene Portrait des Komponisten trägt folgende Umschrift: „Henricus I. F. Biber, Cels^{mi} ac Reu^{mi} Principis et Archiepi. Salisburg: Capellae Vice-Magister, aetat: suae XXXVI annorum".[2])

1) Der Titel dieses Werkes ist: „Chi La Dura La Vince di Henrico Franc. di Bibern, Maestro di Capella della Altezza Giovanni Ernesto Arcivescovo Principe di Salisburgo".

2) Auch dieses Portrait ist, sowie obiger Originaltitel und ein Faksimile der ersten Seite in der erwähnten Neu-Ausgabe der Sonaten reproduziert worden. Es zeigt Bibers wohlgestaltete, ernsthafte, einen Anflug von Humor aufweisende Züge.

Daß Biber auf dieses Werk selbst Gewicht legte, erhellt zur Genüge aus der Vorrede, in der er mitteilt, daß die hier abgedruckten Sonaten aus einer größeren Anzahl als die gelungensten von ihm ausgewählt worden seien. Sie stehen in a dur, d moll oder eigentlich dorischer Tonart, f dur, d dur, e moll, c moll, g dur und a dur. Die 5., 6. und 7. sind die bedeutendsten. Unter ihnen befindet sich auch die einzige, die einem größeren Publikum bisher zugänglich war, die c moll-Sonate, von Ferd. David dankenswerter Weise schon vor einer langen Reihe von Jahren in der „Hohen Schule des Violinspieles" herausgegeben. Da aber David, wie meist, sich auch hier keineswegs streng an das Original gehalten hat, so wird man sich von nun an lieber der neuen originalgetreuen Ausgabe bedienen. Hinsichtlich der Violinbehandlung stehen die Sonaten ungefähr auf einem Niveau mit Walthers Erzeugnissen, überragen dieselben aber ohne Frage an musikalischem Gehalt und künstlerischer Bedeutung. Selbst die Gestaltung ist, obwohl sie nicht selten gleichfalls ein formelles Suchen und Tasten erkennen läßt, hier und da doch schon prägnanter als bei seinem ebengenannten Zeitgenossen. Einzelne Stücke, wie z. B. die „Passacaglie" und „Gavotta" der sechsten Sonate erweisen sich sogar als Tonsätze von sehr bestimmtem charakteristischem Gepräge und künstlerisch stimmungsvoller Wirkung. Dasselbe gilt von einer „Arie" mit vier Variationen aus der fünften, von einer reizenden Gigue aus derselben Sonate, von einem sehr schönen ausgeführten Rezitativsatz in Sonate sieben. Auch im übrigen finden sich noch interessante Einzelheiten genug, es genüge hier, auf den humoristischen Schluß der dritten Sonate zu verweisen.

Schon aus diesen Anführungen ersieht man die große Mannigfaltigkeit der Gestaltungsweise, die in den Sonaten zur Geltung kommt. Im allgemeinen ist darüber noch zu sagen, daß sie aus toccatenartigen Sätzen (die meist beginnen und schließen), variierten Arien und Tänzen und ziemlich frei gehaltenen polyphonen Sätzen bestehen. Ihren eigentlichen Kernpunkt bilden die Variationen, die keiner Sonate fehlen, was für den deutschen Geist — man denke an Beethoven — besonders charakteristisch zu sein scheint. Die Bässe werden dabei nicht variiert, einmal (in Sonate 1) kehrt derselbe Baß

nicht weniger als 58mal wieder. Dagegen erscheint die Violinstimme in reicher Figuration, einzelne Variationen sind mehrstimmig, wohl auch fugiert. Im einzelnen herrscht, wie schon gesagt, große Freiheit und Mannigfaltigkeit. Tempoangaben finden sich selten, nur in ungewöhnlichen Einzelfällen (z. B. Presto für eine Arie) und da, wo durch raschen Tempowechsel ein besonderer Effekt erzielt werden soll. Ebenso sind Vortragszeichen sehr spärlich. Besondere Erwähnung verdient noch das Hereinspielen der Kirchentonarten, welches sich in den Vorzeichnungen (dmoll, gdur ohne Vorzeichen, gmoll mit einem ♭, ddur mit einem ♯ usw.) zum Teil aber auch in der Musik selbst geltend macht. So steht die zweite Sonate zum Teil wirklich in dorischer Tonart, schlüpft aber gelegentlich in das moderne dmoll herüber, analoge Stellen finden sich in Sonate 5.

Eine glückliche Mischung von gravitätisch-pathetischer Würde, zurückhaltender Gefühlswärme, gelegentlichem Humor und virtuoser Spielfreude zeichnet das Werk in seiner Gesamtheit aus. Dieses alte Denkmal deutscher Violinkunst sollte stets von uns in Ehren gehalten, aber auch gespielt werden. Hoffentlich ist es nicht umsonst neu zugänglich gemacht worden. Technisch schwer sind die Sonaten nach modernen Begriffen nicht, wohl aber fordern sie liebevolles Eingehen in eine unserem Empfinden zunächst naturgemäß fremde Ausdrucksweise sowie Gewandtheit im Akkord- und mehrstimmigen Spiel. So macht Biber in der achten Sonate den Versuch, einen zweistimmigen, kontrapunktisch geführten, auf zwei Systemen verzeichneten Satz, gleichsam ein Duett für eine Violine, zu schreiben, durch welchen Walther offenbar zur Nachahmung angeregt wurde. Indes kann dieses für die damalige Zeit gewiß kühne Unternehmen nur als Kuriosum gelten.

Auf eine Besonderheit Bibers ist noch hinzuweisen. Er begnügt sich nicht mit der üblichen Geigenstimmung [Notenbeispiel], sondern verändert dieselbe zweimal in [Notenbeispiel] und [Notenbeispiel].

Derartige Modifikationen der Geigenstimmung, welche, wie wir

sahen, auch von Johann Fischer versucht wurden, lassen das Bestreben erkennen, eine von der gewohnten Wirkung abweichende Klangerzeugung zu gewinnen. Wie sicher sie auch erreicht wird, so ist doch dieses Verfahren schon allein im Hinblick auf Intonationsrücksichten, namentlich wenn eine Umstimmung mitten im Stücke erfolgen soll, sehr bedenklich, da die Saiten sich bei plötzlich veränderter Spannung vermöge ihrer Elastizität nur zu leicht sofort wieder verstimmen. Wirklich hat auch das Beispiel Fischers, Bibers und anderer nur in vereinzelten Fällen, die freilich bis in die Neuzeit reichen, Nachahmung gefunden.

Um die Stellung, welche Biber mit seinen Violinkompositionen einnimmt, ganz würdigen zu können, muß man sich gegenwärtig halten, daß sein Hauptwerk dieser Art, eben die besprochenen acht Sonaten, vor Corellis gleichartigen Schöpfungen veröffentlicht wurde. Corellis erste Violinsonaten erschienen zwei Jahre später als die Bibers, nämlich 1683. So kamen von bedeutenderen italienischen Vorgängern nur die anderweit erwähnten Farina, Fontana, Legrenzi und Neri in Betracht, von Zeitgenossen Vitali, Torelli und Bassani, von Deutschen nur Walther. Ob übrigens Adlers Auffassung, Corelli sei im Vergleich mit Biber hinsichtlich der Violinbehandlung absichtlich reaktionär, ganz zutreffend ist, mag dahingestellt bleiben. S. 94 sahen wir, daß Corelli in den höheren Lagen wirklich nicht zu Hause war. In derartigem ist wohl kaum eine Absicht zu suchen. Corellis Hauptverdienst gegenüber Biber liegt, vom Inhaltlichen abgesehen, in der größeren formellen Durchbildung, die zudem noch einer außerordentlichen Weiterentwickelung fähig war.

Von unbedeutender Beschaffenheit und ungleich geringerem Interesse als Walthers und namentlich Bibers Erzeugnisse sind die noch vorhandenen Arbeiten eines vierten deutschen, im 17. Jahrhundert wirkenden Violinisten, namens Johann Paul von Westhoff, der 1656 zu Dresden als Sohn eines ehemaligen schwedischen Hauptmanns geboren, daselbst eine Zeitlang Kammermusikus war, und 1705 zu Wittenberg als herzogl. Kammersekretär und Musikus starb. Westhoff führte nach den über ihn vorliegenden Notizen ein unstetes, buntbewegtes Leben. Sein Lehrer war sein Vater. Bald war er

Sprachlehrer bei den sächsischen Prinzen, bald Kammermusikus. Dann diente er als „Fähndrich“ in Ungarn gegen die Türken, und war später auf Reisen in Italien, Frankreich, England und Holland. Hiernach übernahm er eine Professur der fremden Sprachen an der Hochschule zu Wittenberg, von wo er sich schließlich noch in weimarische Dienste begeben haben soll. Seine 1694 in Dresden gedruckten sechs Sonaten sind arm an Erfindung, etüdenhaft, monoton, und von dürftiger, ungeschickter Gestaltung, so daß sie im Grunde für den damaligen Stand der deutschen Violinmusik keine weitere Bedeutung haben.

Wenn wir die produktiven Leistungen Baltzars, Walthers und Bibers in ihrer Totalität betrachten, so gelangen wir zu dem Schluß, daß der von ihnen betretene Weg zu erfolgreichem künstlerischem Schaffen im Bereiche der Sonatenform nicht führen konnte. Trotz aller einzelnen glücklichen Griffe, namentlich bei Biber, lassen diese an sich so beachtenswerten Bestrebungen doch zu sehr eine, auf einheitlich geschlossene Struktur und plastische Formgebung bedachte Gestaltungsweise vermissen. Ein weiteres Vorgehen in solcher Richtung hätte offenbar weit eher Willkür und Zerfahrenheit erzeugen müssen, als eine nach bestimmten Gesetzen geordnete und organisch gegliederte Architektonik des Tonsatzes, deren gerade die Musik um so mehr bedarf, je immaterieller und inkonsistenter sie ist. Daher war es gut und kunsthistorisch notwendig, daß die Deutschen sich dem Einflusse der Italiener unterwarfen, welche bereits zu Ende des 17. Jahrhunderts Grundnormen für den Instrumentalsatz, insbesondere aber für die Sonatenform, gefunden und festgestellt hatten. Diese allen komplizierteren Gattungen der Instrumentalmusik zu Grunde liegende Form ist es, welche der germanische Kunstgeist weiterhin als Mittel zu wunderwürdigem tondichterischem Schaffen verwertete: sie ist gleichsam das kostbare Gedankengefäß, in welches Deutschlands Musikheroen die idealen Gebilde ihrer unerschöpflich reichen und machtvollen Phantasie ergossen. Freilich kann dies keineswegs speziell von der deutschen Violinsonate gelten. Sie erhob sich, solange sie überhaupt kultiviert wurde, im allgemeinen niemals zu wahrhafter Selbständigkeit und Bedeutung, sondern verblieb vielmehr im Hinblick

auf die italienische Violinsonate wesentlich im reproduktiven Stadium, während die Klaviersonate mit und ohne Begleitung nebst ihren Abarten in Deutschland zu höchster Blüte gelangte. Diese Tatsache ist für den deutschen Geist ebenso bezeichnend, wie der Umstand für die Italiener, in der Violinsonate epochemachend gewesen zu sein. Jede der beiden Nationen eignete sich mit Vorliebe als Organ für die schöpferische Tätigkeit dasjenige Instrument zu, welches zumeist der eigentümlichen Musikanlage entsprach. So griff der realistisch geartete, für das sinnlich schöne Tonelement empfänglichere Italiener zur Violine, während der Deutsche in seinem Idealbestreben sich vorzugsweise des Klaviers bemächtigte. Es wiederholt sich hier somit genau dasselbe Verhältnis, welches wir bereits in betreff des Violin- und Klavierbaues beobachteten.

Als in Deutschland allgemein die italienische Violinsonate adoptiert war, trat Tartini auf, dessen schöpferische Tätigkeit in diesem Kunstzweige unübertroffen, ja sogar unerreicht blieb. Sein Stil war der herrschende, solange noch die Spezialität der Violinsonate existierte. Konnten nun auch die Deutschen hierin, ebensowenig wie die Franzosen, eine durchaus selbständig hervorragende Bedeutung neben den Italienern erringen, so war doch mit Aufnahme und Nachbildung dieser Gattung nächst dem formellen Gewinn der unberechenbare Vorteil einer methodisch schönen Geigenbehandlung verbunden, die wohl aus den Kompositionen Corellis und seiner Nachfolger, keineswegs aber aus Walthers oder Bibers Arbeiten entnommen werden konnte.

Selbst der große Händel, welcher eine Reihe von noch vorhandenen Violinsonaten und Konzerten setzte, vermochte in diesem Genre, die allgemeinen künstlerischen Vorzüge seines Stils zugegeben, kaum noch etwas von wahrhaft eigentümlicher und bedeutender Geltung zu schaffen, und nur ein Riesengeist wie der Bachsche wußte sich unter den Deutschen noch mit seinen sechs Violinsonaten[1]) (ohne Baß) eine

---

1) Die Bezeichnung „Violinsonaten" ist nicht unberechtigt. Bach hat zwar nur die Nummern 1, 3 und 5 des von Ferd. David bei Kistner in Leipzig neu herausgegebenen Werkes als „Sonaten", die Nummern 2, 4 und 6 dagegen als „Partien" (Partiten) bezeichnet. Das Wort „Partie" (Partita) war aber gleichbedeutend mit der Bezeichnung „Suite", für welche die Italiener zur Unter-

selbständige Position zu erobern. Indes unterscheiden sich diese Sonaten durchaus von den gleichartigen italienischen Erzeugnissen, zumal aber von denen Tartinis. Dieser gestaltet seine Gebilde mit eingehendster Berücksichtigung des Violincharakters, ja man darf sagen, seine Sonaten gingen aus dem Wesen der Violine hervor. Daher findet sich in seinen Kompositionen nichts, was einer echt violingemäßen Darstellung im Wege steht. Diese wird aber von Bach, indem er, die Grenzen des Möglichen berührend, wahrhafte Probleme der Violintechnik gibt, bisweilen in Frage gestellt. Seine Sonaten, die namentlich in den polyphon gehaltenen Sätzen den Sieg des Geistes über das beschränkte Material versinnlichen, sind keineswegs speziell für die violinspielerische Wirkung gedacht und geschaffen, sondern verdanken vielmehr ihr Dasein jener spiritualistisch idealen Richtung, die auf unvergleichliche Weise sich mehr oder minder in den allermeisten seiner Werke manifestiert. Bachs Violinsonaten erweisen sich vorzugsweise als musikalische Charakterstücke, über deren hohen künstlerischen Wert freilich kein Zweifel bestehen kann.[1])

Die vorhin erwähnte Einwirkung Italiens auf das musikalische Deutschland beruhte nicht allein in dem Studium der betreffenden, aus dem Süden eingeführten Kompositionen, sondern ebensosehr in wechselseitiger persönlicher Berührung. Schon Männer, wie Farina, Corelli, Torelli und Vivaldi hielten sich zeitweilig in Deutschland auf, und sicher nicht ohne wesentliche, wenngleich jetzt nicht in jedem Falle mehr speziell nachweisbare Beeinflussung der Kunstkreise, in denen sie sich bewegten. Weiterhin sehen wir dann Tartini, Nardini und andere italienische Violinmeister wirksam in Deutschland.

---

scheidung von der „Sonata da chiesa“ den Namen „Sonata da Camera“ hatten. Man kann daher die „Partien“ in dem fraglichen Bachschen Geigenwerke ganz wohl als „Kammersonaten“ bezeichnen.

1) Bemerkenswert ist es, daß mehrere Stücke aus diesen Sonaten sich unter den Klavier- und Orgelkompositionen des Meisters wiederfinden. So z. B. die Fuge aus der ersten, das wundervolle Einleitungsadagio der fünften. Die a moll-Sonate existiert sogar ganz als Klaviersonate, nach d transponiert. Das Präludium der letzten (e dur) endlich ist, nach d dur versetzt und für Orgel und Orchester eingerichtet, zu einer sehr wirkungsvollen Instrumentaleinleitung einer 1731 komponierten Ratswahlkantate geworden. Auch existiert diese ganze Sonate in einem Klavierarrangement.

Aber auch deutsche Violinspieler begannen frühzeitig nach Italien zu ziehen. Einer der ersten war Nicolaus Adam Strungk, geb. im November 1640 in Braunschweig, welcher als Violinist in den Diensten des Kurfürsten Ernst August von Hannover stand.

Strungk war zunächst Klavierspieler. Schon in seinem zwölften Jahre bekleidete er den Organistenposten an der Martinskirche in Braunschweig. Später, nachdem er sich vorwiegend dem Studium der Violine unter Leitung eines gewissen Schnittelbach, den Gerber einen der „größten Violinisten des 17. Jahrhunderts" nennt, gewidmet hatte, trat er 1661 als erster Geiger in die Kapelle zu Celle (bis 1665). Dann war er in Hannover tätig, ging von hier als Musikdirektor an das Hamburger Theater, für welches er auch einige Opern setzte, und reiste weiterhin in Begleitung des Herzogs von Hannover einige Jahre lang in Italien. Bei seinem Aufenthalte in Rom besuchte er Corelli. Von diesem befragt, welches Instrument er spiele, antwortete Strungk: das Klavier und ein wenig Geige. Aber, fügte er hinzu, mein größter Wunsch ist, Euch zu hören. Corelli spielte, während Strungk ihm auf dem Klavier akkompagnierte.

Nun ergriff dieser die Violine, verstimmte sie gleichsam zum Spaß, und fing an, durch die chromatischen Töne hindurch mit solcher Richtigkeit zu präludieren, daß Corelli, ganz erstaunt, in gebrochenem Deutsch zu ihm sagte: Ich heiße Archangelo (Erzengel), aber man kann Euch wohl heißen Archidiavolo (Erzteufel)[1]. — Mehrfach spielte er auch in Wien vor dem Kaiser.

Bei seiner Rückkehr nach Deutschland erhielt Strungk 1688 die Berufung als zweiter Kapellmeister in Dresden. 1693 rückte er hier in die erste Kapellmeisterstelle, welche er bis zum Jahre 1696 inne hatte. Dann zog er sich nach Leipzig zurück. Er starb in Dresden am 23. September 1700.

Von Strungks Violinkompositionen wird ein 1691 herausgegebenes, doch schwerlich noch existierendes Werk unter folgendem Titel genannt:[2] Exercices pour le Violon ou la Basse de Viol

1) Allgem. mus. Ztg. vom Jahre 1811, Nr. 25.
2) Bei Fétis.

consistant en Sonates, Chaconnes etc., avec accomp. de deux Violons et basse continue.

Wenn Strungk als fertiger Künstler das italienische Musikleben auf sich wirken ließ, so verdankte Daniel Theophil Treu (auch Fedele genannt), geb. 1695 in Stuttgart, Schüler von J. S. Kusser, demselben geradezu seine Ausbildung. Er wurde vom Herzog von Württemberg nach Venedig geschickt, um dort unter Vivaldis Leitung das Violinspiel zu studieren. Vom Jahre 1727 ab stand er dann in Prag den Orchestern mehrerer vornehmer Kunstmäcene vor, ging aber später (1740) in die Dienste des schlesischen Grafen Schaffgotsch nach Hirschberg.

Über die Lebensumstände Treus finden sich weitläufige, doch für das künstlerische Wirken dieses Mannes völlig unergiebige Mitteilungen in Gerbers altem Tonkünstlerlexikon. Hier sei nur noch erwähnt, daß er als Tonsetzer sich hauptsächlich der Bühne widmete.

Ein anderer gleichzeitiger deutscher Violinspieler von Bedeutung, dessen musikalische Richtung durch italienische Einflüsse bestimmt wurde, war Johann Adam Birckenstock, geb. 19. Februar 1687 zu Alsfeld im Darmstädtischen. Sein Vater erhielt 1700 einen Ruf als Architekt nach Kassel, wo Ruggiero Fedeli Hofkapellmeister war. Der regierende Landgraf, alsbald auf das Talent des jungen Birckenstock aufmerksam gemacht, ließ ihm die Vergünstigung eines fünfjährigen Musikunterrichtes unter Leitung des genannten italienischen Künstlers zu teil werden. Die Fürsorge des Landesherren für seinen Schützling ging aber noch weiter: er schickte ihn zu fortgesetzter Ausbildung im Violinspiel auf ein Jahr zu Volumier nach Berlin, hierauf für einen gleichen Zeitraum zu Fiorelli (nicht zu verwechseln mit dem späteren Geigenmeister Fiorillo) nach Bayreuth, und schließlich auch noch nach Paris, wo er bei einem Violinisten namens de Val ein und ein halbes Jahr studierte. Bei seiner 1709 erfolgten Rückkehr aus der französischen Hauptstadt wurde er sogleich in der Kasseler Kapelle angestellt, welcher er von 1721 ab als erster Violinist angehörte. Im folgenden Jahre begab er sich für einige Monate nach Amsterdam. Sein dortiger Aufenthalt, während dessen er 12 Violinsonaten mit Baß als Op. 1 erscheinen ließ, hätte ihn beinahe nach Lissabon

geführt. Der König von Portugal suchte nämlich für seine Kapelle einen tüchtigen Konzertmeister, weshalb in Amsterdam ein Konkurrenzspiel veranstaltet wurde. Birckenstock beteiligte sich an demselben und errang den Preis vor allen andern Geigern. Doch konnte er sich nicht dazu entschließen, seinen hohen Gönner, dem er die künstlerische Ausbildung verdankte, zu verlassen. So kehrte er denn nach Kassel zurück, und als Anerkennung dafür erfolgte 1725 seine Beförderung zum Hofkonzertmeister. Doch blieb er nur fünf Jahre in dieser Stellung. Denn als der Landgraf 1730 starb, übernahm er die Leitung der herzogl. Kapelle zu Eisenach. Hier wirkte er bis zu seinem Tode, welcher schon nach drei Jahren, am 26. Februar 1733 erfolgte.

Daß Birckenstock trotz seiner nahen Beziehung zu französischen Violinmeistern die durch Fedeli und Fiorelli empfangenen Eindrücke des italienischen Musikgeistes nicht abgestreift, sondern vielmehr seinem Wesen assimiliert hatte, beweisen unwiderleglich seine Violinsonaten, welche unverkennbar nach dem Vorbilde Corellis geschaffen sind. Ein besonderes Interesse gewähren sie dadurch, daß sie der formellen Anordnung nach zu den frühesten wirklichen Sonaten gehören, welche von Deutschland ausgingen. Ihr musikalischer Gehalt ist nicht bedeutsam und nur von mittlerer Güte. Birckenstock veröffentlichte noch ein zweites Sonatenwerk und außerdem 12 Konzerte.

Wie entschieden aber auch ohne persönliche Berührung das Beispiel Italiens seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts auf Deutschland wirkte, zeigt der berühmte, am 14. März 1681 in Magdeburg geborene Hamburger Musikdirektor Georg Philipp Telemann, unter dessen zahlreichen Kompositionen sich „Corellische Nachahmungen mit zwei Violinen und Generalbaß“ finden, obwohl gerade von ihm gemeldet wird, daß er sich nach dem französischen Stil gebildet habe, welcher im Gegensatz zu dem damals ernsteren, gediegeneren Wesen der italienischen Musik das rhythmisch belebte, elegante Genre repräsentirte. Für seine Violinsonaten und Konzerte war Telemann zur Hauptsache aber jedenfalls auf das Vorbild der gleichzeitigen italienischen Meister hingewiesen. Diese Kompositionen erwecken irgend einen tieferen Anteil nicht. Ihr Hauptvorzug gründet sich auf die

formelle Gewandtheit, welche Telemann wohl zumeist einer durch massenhafte Produktion erworbenen Routine verdankte. Um einen Vorwand zum musikalischen Schaffen mochte er nie verlegen gewesen sein. Hat der fleißige und um seine Zeit sicher auch sehr verdiente Mann unter anderem doch sogar „Melodische Frühstunden beym Pyrmonter Wasser", und zwar in Rücksicht auf „drei Kur-Wochen", sowie „Moralische Cantaten" und einen „Lustigen Mischmasch für Violine oder Flöte, nebst Generalbaß" komponieren müssen!

Telemanns Instrumentalmusik ist bei aller Respektabilität durchweg von einer seltenen Sterilität und Trockenheit. Man könnte ihren Autor vergleichsweise den deutschen Vivaldi nennen, obschon dieser in quantitativer Hinsicht des Produzierens weit hinter Telemann zurücksteht: er soll zuletzt selbst nicht mehr gewußt haben, wieviel und was er geschrieben. Freilich hat keine Note davon den Komponisten überlebt. Telemann bekleidete seit 1708 das Amt eines fürstl. Eisenachschen Konzertmeisters. Er widmete sich in dieser Stellung mit großem Eifer dem Violinspiel, wie man aus einer höchst originellen Mitteilung in Matthesons „Ehrenpforte" entnehmen kann, wo es S. 361 heißt: „Er (Telemann) sey, so oft er mit Hebenstreiten ein Doppelkonzert auf der Violine zu spielen gehabt habe, genöthigt gewesen: um ihm einigermaßen an Stärke gleich zu kommen, sich etliche Tage vorher, mit der Geige in der Hand, mit aufgestreiftem Hemde am linken Arm, und mit stärkenden Beschmierungen der Nerven, einzusperren und sich auf diese Art zu diesen Kämpfen vorzubereiten."

Hebenstreit, der Erfinder eines hackebrettartigen Instruments, Pantaleon genannt, von dessen Komposition diese sogenannten „Doppelkonzerte" nach Gerbers Angabe waren, wirkte zu jener Zeit gleichfalls in Eisenach als Kapelldirektor und Hoftanzmeister, nachdem er schon zu Ende des 17. Jahrhunderts in Leipzig Tanzmeister gewesen. Infolge seiner Berufung nach Dresden als Kammermusikus (1708) trat Telemann in die von ihm bisher bekleidete Eisenacher Kapellmeisterstelle. 1712 wandte er sich nach Frankfurt a. M., wo er an zwei Kirchen Kapellmeister wurde, und ging 1721 als Musik-

direktor nach Hamburg. Hier wirkte er bis zu seinem, am 25. Juni 1767 erfolgten Tode.

Wir haben vorstehend das Material zusammengestellt, welches über die deutschen Violinisten von Mitte des 17. bis ins 18. Jahrhundert hinein vorhanden ist. Allenfalls wäre hier noch Georg Muffat (16..—1704) zu erwähnen, der zwar Organist war, aber in seinem „Suavioris harmoniae instrumentalis hyporchematicae florilegium“ (1695 und 98, neu herausgegeben in den „Denkmälern der Tonkunst in Österreich“ Bd. I und II) Orchestersuiten für Streichinstrumente und wertvolle Anweisung für das Spiel derselben und die Ausführungen der Verzierungen (in vier Sprachen) gibt.

Es sind noch einige Violinisten des Namens Muffat bekannt, von denen wir aber kaum mehr als die Namen wissen. Sie folgen hier. Friedrich, um 1723 Stabkammerdiener und Hofmusiker in Mannheim, Gottfried, Violinist an der Wiener Hofkapelle vom 1. Juli 1701—1709, da er starb, Johann, an der Wiener Domkapelle vor 1740, endlich Johann Ernst, unter Joseph II. an der Wiener Hofkapelle, entlassen, 1730 neu angestellt, am 25. Juni 1746, im Alter von 48 Jahren, gestorben. (Eitner, Q.-L.)

Weiterhin wird eine größere Verbreitung des kunstgemäßen Violinspiels auch in Deutschland bemerkbar, doch auf andere Weise, wie in Italien. Zunächst sorgte dafür, in freilich mehr handwerklichem Sinne, das „Stadtmusikantentum“, jene aus den zunftartigen musikalischen „Brüderschaften“ [1]) hervorgegangene Institution, die dem modernen gewerbefreiheitlichen Prinzip zufolge in neuerer Zeit fast ganz verschwunden ist. Jede deutsche Stadt von einiger Bedeutung besaß eine sogenannte Kunstpfeiferei, deren Leiter, der Stadtmusikus, das Privilegium hatte, junge Leute auszubilden, und mit ihnen in einem gewissen Distrikt nach Erfordernis und Belieben Musik zu machen. In seinem Bezirk war er befugt, den gewerbsmäßigen Musikbetrieb zu verbieten. Die Stadtpfeifereien standen in Deutschland, wie uns Joh. Adam Hiller in seinen „Lebensbeschreibungen berühmter Tonkünstler“ sagt, zu Ende des 17. Jahrhunderts schon in

---

1) Vergl. S. 217 f.

voller Blüte. Manche Musiker, die später zu Bedeutung gelangten, machten in ihnen die erste Lehre durch. So auch z. B. der berühmte Flötist Quantz. „Er war in der Lehre beim Stadtmusikus Fleischhack zu Merseburg, der selbst als guter Geiger galt. Dort lernte er zuerst die Violine. Bald nachher ergriff er noch die Hoboe und Trompete, gab sich auch während seiner Lehrjahre, außer der Violine, am meisten mit diesen beiden Instrumenten ab. Da aber ein kunstgerechter Stadtpfeifergeselle in Deutschland auf allen Instrumenten mußte mitmachen können, so wurde er auch mit den andern, als Zinken, Posaune, Waldhorn, Flöte à bec, deutscher Baßgeige, Viola de Gambe, und der Himmel weiß mit wieviel mehreren, nicht verschont. Quantz hatte immer die Violine als sein Hauptinstrument am fleißigsten geübt. Die Solos von Biber, Walther, Albicastro[1]), hernach von Corelli und Telemann, waren seine Schule. Quantz war lange als Violinspieler tätig, namentlich als Gehilfe bei Stadtmusikern; das gedankenlose Tanzspielen war ihm aber beschwerlich."

Im Gegensatz zu den Stadtpfeifereien fand das Violinspiel die höhere künstlerische Pflege vorzugsweise an den fürstlichen Höfen, deren Häupter durch ihre Vorliebe für theatralische und musikalische Genüsse hervorragenden Talenten des In- und Auslandes Gelegenheit zu angemessener und für die Entwickelung der Kunst einflußreicher Tätigkeit gaben. Nicht selten nahmen die regierenden Fürsten persönlich in der einen oder andern Weise tätigen Anteil an der Kunstübung, und in diesen Fällen hatte das von ihnen ausgeübte Mäcenatentum seine besonders erfreuliche Seite. Aber auch selbst da, wo Prachtliebe, Verschwendung und Eitelkeit an die Stelle echten Kunstsinnes traten, konnte der Gewinn für die Sache nicht ausbleiben, und es ist unwiderleglich, daß die deutschen Höfe des 18. Jahrhunderts sich um die Kunst und deren Förderung ein unvergängliches

2) Albicastro, eigentlich Weißenburg (Heinrich), ein Dilettant, vortrefflicher Violinist und Komponist für die Violine, geb. in der Schweiz, lebte zu Anfang des 18. Jahrhunderts und starb während des letzten spanischen Successionskrieges als Rittmeister bei der alliierten Armee. Er ließ einige Werke, namentlich Violinsonaten, bei Roger in Amsterdam stechen, auf welchen statt seines Namens, D. H. W. Cavaliere steht. (Gerbers neues Tonkünstlerlexikon.)

Verdienst erwarben. Namentlich war dies auch in betreff des Violinspiels der Fall, da sie den Mangel förmlicher Schulen, wie solche in Italien durch epochemachende Meister gegründet wurden, geradezu ersetzen mußten. Daß bei der Wahl zwischen deutschen und italienischen Violinspielern oft zu Gunsten der letzteren entschieden wurde, findet meist seine Erklärung in der Überlegenheit derselben nach Zahl und Leistungsfähigkeit, womit keineswegs in Abrede gestellt werden soll, daß nicht mitunter lediglich ein hergebrachtes Vorurteil für das Fremdländische den Ausschlag gegeben habe.

Das deutsche Violinspiel stand während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit vereinzelten Ausnahmen ganz entschieden unter Italiens Botmäßigkeit, und wenn auch weiterhin sich vielfach das Streben nach Befreiung von diesem Verhältnis erkennen läßt, so gelangte Deutschland im Hinblick auf den fraglichen Kunstzweig doch erst mit Beginn des 19. Jahrhunderts zu voller nationaler Selbständigkeit.

Wie dies alles sich nach und nach gestaltete, zeigt ein Blick auf das Musikleben an den bedeutendsten deutschen Höfen. Zunächst nimmt Dresden unsere Aufmerksamkeit in Anspruch. In keiner deutschen Stadt fand vielleicht die Tonkunst so frühzeitige und nachhaltige Pflege, als eben hier. Der kursächsische Hof übte infolge seiner ungewöhnlichen künstlerischen Bedürfnisse zu allen Zeiten eine bedeutende Anziehungskraft auf einheimische und auswärtige Musiker. Mehr und andauernder als anderswo wurde bei Besetzung der Stellen auf italienische Künstler Rücksicht genommen. Schon in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts befanden sich unter den 12 Instrumentisten der Hofkapelle fünf Italiener. Seit Mitte des 17. Jahrhunderts beherrschten dieselben mehr oder minder das künstlerische Terrain Dresdens bis ins 19. Jahrhundert hinein, namentlich im Hinblick auf die Opernbühne.[1] Es ist bekannt, daß eine selbständige deutsche Oper in Dresden erst mit der Berufung K. M. v. Webers (1817) ins Leben trat. Bis dahin führte sie neben der italienischen Oper in

1) Das Nähere hierüber s. in Fürstenaus Geschichte der Musik und des Theaters am Dresdner Hofe.

voller Blüte. Manche Musiker, die später zu Bedeutung gelangten, machten in ihnen die erste Lehre durch. So auch z. B. der berühmte Flötist Quantz. „Er war in der Lehre beim Stadtmusikus Fleischhack zu Merseburg, der selbst als guter Geiger galt. Dort lernte er zuerst die Violine. Bald nachher ergriff er noch die Hoboe und Trompete, gab sich auch während seiner Lehrjahre, außer der Violine, am meisten mit diesen beiden Instrumenten ab. Da aber ein kunstgerechter Stadtpfeifergeselle in Deutschland auf allen Instrumenten mußte mitmachen können, so wurde er auch mit den andern, als Zinken, Posaune, Waldhorn, Flöte à bec, deutscher Baßgeige, Viola de Gambe, und der Himmel weiß mit wieviel mehreren, nicht verschont. Quantz hatte immer die Violine als sein Hauptinstrument am fleißigsten geübt. Die Solos von Biber, Walther, Albicastro[1]), hernach von Corelli und Telemann, waren seine Schule. Quantz war lange als Violinspieler tätig, namentlich als Gehilfe bei Stadtmusikern; das gedankenlose Tanzspielen war ihm aber beschwerlich."

Im Gegensatz zu den Stadtpfeifereien fand das Violinspiel die höhere künstlerische Pflege vorzugsweise an den fürstlichen Höfen, deren Häupter durch ihre Vorliebe für theatralische und musikalische Genüsse hervorragenden Talenten des In- und Auslandes Gelegenheit zu angemessener und für die Entwickelung der Kunst einflußreicher Tätigkeit gaben. Nicht selten nahmen die regierenden Fürsten persönlich in der einen oder andern Weise tätigen Anteil an der Kunstübung, und in diesen Fällen hatte das von ihnen ausgeübte Mäcenatentum seine besonders erfreuliche Seite. Aber auch selbst da, wo Prachtliebe, Verschwendung und Eitelkeit an die Stelle echten Kunstsinnes traten, konnte der Gewinn für die Sache nicht ausbleiben, und es ist unwiderleglich, daß die deutschen Höfe des 18. Jahrhunderts sich um die Kunst und deren Förderung ein unvergängliches

2) Albicastro, eigentlich Weißenburg (Heinrich), ein Dilettant, vortrefflicher Violinist und Komponist für die Violine, geb. in der Schweiz, lebte zu Anfang des 18. Jahrhunderts und starb während des letzten spanischen Successionskrieges als Rittmeister bei der alliierten Armee. Er ließ einige Werke, namentlich Violinsonaten, bei Roger in Amsterdam stechen, auf welchen statt seines Namens, D. H. W. Cavaliere steht. (Gerbers neues Tonkünstlerlexikon.)

Verdienst erwarben. Namentlich war dies auch in betreff des Violinspiels der Fall, da sie den Mangel förmlicher Schulen, wie solche in Italien durch epochemachende Meister gegründet wurden, geradezu ersetzen mußten. Daß bei der Wahl zwischen deutschen und italienischen Violinspielern oft zu Gunsten der letzteren entschieden wurde, findet meist seine Erklärung in der Überlegenheit derselben nach Zahl und Leistungsfähigkeit, womit keineswegs in Abrede gestellt werden soll, daß nicht mitunter lediglich ein hergebrachtes Vorurteil für das Fremdländische den Ausschlag gegeben habe.

Das deutsche Violinspiel stand während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit vereinzelten Ausnahmen ganz entschieden unter Italiens Botmäßigkeit, und wenn auch weiterhin sich vielfach das Streben nach Befreiung von diesem Verhältnis erkennen läßt, so gelangte Deutschland im Hinblick auf den fraglichen Kunstzweig doch erst mit Beginn des 19. Jahrhunderts zu voller nationaler Selbständigkeit.

Wie dies alles sich nach und nach gestaltete, zeigt ein Blick auf das Musikleben an den bedeutendsten deutschen Höfen. Zunächst nimmt Dresden unsere Aufmerksamkeit in Anspruch. In keiner deutschen Stadt fand vielleicht die Tonkunst so frühzeitige und nachhaltige Pflege, als eben hier. Der kursächsische Hof übte infolge seiner ungewöhnlichen künstlerischen Bedürfnisse zu allen Zeiten eine bedeutende Anziehungskraft auf einheimische und auswärtige Musiker. Mehr und andauernder als anderswo wurde bei Besetzung der Stellen auf italienische Künstler Rücksicht genommen. Schon in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts befanden sich unter den 12 Instrumentisten der Hofkapelle fünf Italiener. Seit Mitte des 17. Jahrhunderts beherrschten dieselben mehr oder minder das künstlerische Terrain Dresdens bis ins 19. Jahrhundert hinein, namentlich im Hinblick auf die Opernbühne.[1] Es ist bekannt, daß eine selbständige deutsche Oper in Dresden erst mit der Berufung K. M. v. Webers (1817) ins Leben trat. Bis dahin führte sie neben der italienischen Oper in

1) Das Nähere hierüber s. in Fürstenaus Geschichte der Musik und des Theaters am Dresdner Hofe.

Wahrheit nur eine Scheinexistenz. Die Bühne wirkte auf das Orchester zurück. Bei Besetzung der Kapellmeister- und Konzertmeisterposten war vorzugsweise die Vorliebe für den italienischen Geschmack entscheidend, und selbst in betreff der für diese Ämter ausersehenen deutschen Künstler machte sich diese Tendenz zum großen Teil noch zu einer Zeit geltend, als das Italienertum in Deutschland bereits durch den Aufschwung der heimischen Kunst mehr und mehr aus seiner allmächtigen Stellung verdrängt wurde. Natürlich war der Konzertmeister als Hauptrepräsentant der Violine für dieses Instrument maßgebend. Im Zusammenhange hiermit steht es ohne Zweifel, daß Dresden nur so lange Bedeutung für die Entwickelung des deutschen Violinspiels hatte, als das letztere des engen Anschlusses an das italienische Vorbild bedurfte. Sobald dieser Standpunkt überwunden war, konnte Dresden in der fraglichen Beziehung mit andern deutschen Städten nicht mehr gleichen Schritt halten, so bedeutende Geiger die sächsische Residenz auch später noch besaß.

Der Dresdner Hof hatte es sich schon frühzeitig angelegen sein lassen, namhafte Vertreter des Violinspiels für seine Dienste zu gewinnen. Über Farina, Furchheim, Walther und Westhoff wurde bereits gesprochen. Wie Verdienstliches diese Männer auch geleistet haben mögen, so erlangte Dresden doch nicht vor der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in diesem Fache seine maßgebende Stellung. Sie wurde durch den in der italienischen Schule erzogenen Konzertmeister Johann Georg Pisendel[1]) gewonnen. Zu Karlsburg in Franken am 26. Dezember 1687 geboren, erregte er bereits frühzeitig durch ungewöhnliche musikalische Anlagen die Aufmerksamkeit seiner Umgebung. Sein Vater, selbst Musiker, gab ihm den ersten Unterricht, wie es scheint im Gesange, denn es wird (bei Gerber) berichtet, daß der Knabe „schon in seinem neunten Jahre, als eben der Markgraf von Ansbach durch Karlsburg reiste, in der Kirche vor selbigem mit einer italienischen, für den Sopran gesetzten Motette sich konnte hören lassen". Der Markgraf fand Vergnügen an seinem Gesange, und nahm ihn sogleich als Sopranisten in seine Kapelle auf.

Die Ansbachische Kapelle zählte damals zu ihren Mitgliedern

1) Vergl. S. 125—126.

nicht nur deutsche, sondern auch italienische Künstler. Unter den letzteren stand neben dem berühmten Kapellmeister Pistocchi als Konzertmeister Torelli.[2]) Pisendel wurde sein Schüler auf der Violine, obwohl er sich nebenbei die Pflege der Singkunst angelegen sein ließ, ein Umstand, der sicher auf seine spätere künstlerische Wirksamkeit von wichtigstem Einfluß war. Nach Verlauf einiger Jahre verlor indes Pisendel die Stimme, und er gab sich nun nicht allein eifriger noch als bisher dem Studium der Violine hin, sondern war auch bis 1709 als Geiger im Orchester tätig. Trotz alledem hatte, wie Hiller in seinen „Lebensbeschreibungen rc. rc." mitteilt, „ihn sein Vater zum Studieren bestimmt, und dieser Absicht gemäß besuchte er das Ansbachische Gymnasium, wo er nicht fleißiger hätte sein können, wenn er auch gar keine Zeit auf die Musik verwendet hätte. Dies (so fügt der ehrwürdige Leipziger Kantor hinzu) sei jungen Tonkünstlern zur Lehre und Aufmunterung gesagt, wenn sie, wie es bei den meisten der Fall ist, Gelegenheit haben, sich mit beiden, den Schul- und musikalischen Wissenschaften bekannt zu machen. Es ist einem Gelehrten keine Schande, Kenntnisse von der Musik zu haben; ebensowenig hat es je einem Tonkünstler geschadet, wenn er sich auch in andern Wissenschaften umgesehen hatte".

Den Wünschen seines Vaters gemäß bezog Pisendel 1709 die Universität Leipzig. Aber das Geschick hatte ihn zum Künstler bestimmt, und so gewann die musikalische Tätigkeit schnell das Übergewicht. Sehr bald trat er mit einem Konzert seines Meisters Torelli in einer musikalischen Gesellschaft auf. Seine dürftige Figur und Kleidung mochte kein günstiges Vorurteil für ihn erwecken, denn eines der gegenwärtigen Orchestermitglieder, der Violoncellist Götze, konnte sich — wie Gerber mitteilt — nicht der halb spöttischen Äußerung enthalten: „Was will doch das Pürschgen hier? der wird uns was Rechtes vorgeigen!" Kaum aber hatte Pisendel das erste Solo angefangen, als Götze sein Cello auf die Seite setzte, und ihn mit Verwunderung ansah. Noch mehr wirkte das Adagio auf ihn, er riß während desselben die Perücke vom Kopf, warf sie auf die Erde und konnte kaum das Ende erwarten, um ihn mit Entzücken zu umarmen.

2) Vergl. S. 77.

16*

Pisendels Stellung als Musiker war nun in Leipzig gemacht. Es wurde ihm weiterhin nicht nur die Musikdirektion in dieser Gesellschaft, „Collegio musico“ genannt, sowie in der Neukirche, sondern auch in der Oper übertragen, und er verwaltete sein Amt „mit dem größten Ruhme“. Inzwischen hörte ihn der damalige Dresdner Konzertmeister Volumier spielen. Diesem gefiel er so sehr, daß seine Berufung in die kurfürstliche Kapelle mit der Auszeichnung erfolgte, seinen Platz neben dem Konzertmeister nehmen zu dürfen. In dieser Stellung verblieb Pisendel bis zum Tode Volumiers, da er dann (1728) erst provisorisch, im Jahre 1731 aber definitiv in dessen Amt eingesetzt wurde. Er hatte sich dazu um so fähiger gemacht, je rastloser er für seine weitere Ausbildung tätig gewesen war. Freilich wurde er dabei vom Glück begünstigt. Während der Jahre 1714—1716 fand er Gelegenheit, in Frankreich und Italien zu reisen und namentlich in letzterem Lande seine Ausbildung als Violinspieler noch zu fördern. In Venedig wurde er für einige Zeit Vivaldis, in Rom Montanaris Schüler.

Mit dem Antritt des Konzertmeisterdienstes begann Pisendels Bedeutung für das Violinspiel des nördlichen Deutschland. Zunächst wurde er von Wichtigkeit für das Ensemblespiel im Orchester, auf dessen Hebung er alle Sorgfalt verwendete. Sein in Paris gebildeter Vorgänger Volumier war dem französischen Geschmack ergeben und vertrat denselben auch während seines Dresdner Wirkens. Pisendel ließ es nicht dabei bewenden, sondern fügte die Resultate seiner künstlerischen, namentlich in Italien wesentlich bereicherten Bildung hinzu. Von dem Eifer, mit welchem er seinem Amte vorstand, findet sich bei Gerber folgende Mitteilung: „Nach jeder verfertigten Oper besprach sich Hasse mit dem Konzertmeister über die Bezeichnung der Bogenstriche und anderer zum guten Vortrag nötiger Nebendinge. Und so, wie die Stimmen aus der Hand des Kopisten kamen, erhielt sie Pisendel, der sie mit aller Aufmerksamkeit durchsah und jeden kleinen, die Ausführung betreffenden Umstand sorgfältig anzeigte. Daher entstand aber auch die mit Recht so vielfältig bewunderte Accuratesse des damaligen Dresdner Orchesters, und es schien, als wenn die Arme der Violinisten durch einen verborgenen Mechanismus alle zu einer gleichförmigen Bewegung gezwungen würden.“

Hiermit übereinstimmend berichtet Reichardt in seinen „Briefen eines aufmerksamen Reisenden“ (S. 10 ff.), „daß Pisendel sich fast unglaubliche Mühe gab, zu jeder Oper, zu jedem Kirchenstücke, so unter ihm aufgeführt wurde, über alle Stimmen das Forte und Piano, seine verschiedenen Grade, und selbst jeden einzelnen Bogenstrich vorzuschreiben, so daß bey der sehr gut gewählten Kapelle, die zu der Zeit der Dresdner Hof hatte, nothwendig die allervollkommenste Ordnung und Genauigkeit herrschen mußte.“

Über die Art und Weise, wie Pisendel sein Orchester leitete, bemerkt Reichardt außerdem: „Um bey dem Anfange des Stücks den Übrigen die Bewegungen recht deutlich und vernehmlich zu machen, hatte Pisendel die Angewohnheit, bey den ersten Takten in währendem Spielen die Bewegung mit dem Halse und Kopfe der Violine anzugeben. Waren es 4 Viertel, die den Takt ausmachten, so bewegte er die Violine einmal unterwärts, dann hinauf, dann zur Seite, und wieder hinauf; waren es 3 Viertel, so bewegte er sie einmal hinunter, dann zur Seite, dann hinauf. Wollte er das Orchester mitten im Stücke anhalten, so strich er nur die ersten Noten jedes Taktes an, um diesen desto mehr Kraft und Nachdruck geben zu können, und darinnen hielte er zurück usw.“

Entfaltete Pisendel einerseits als Konzertmeister eine Tätigkeit, die in jener musikalisch lebhaft aufstrebenden Zeit nicht ohne bedeutende Rückwirkung auf das Treiben benachbarter Kunstkreise bleiben konnte, so wurde er anderseits speziell für das Violinspiel wichtig als Lehrmeister. Es wird ihm nachgerühmt, daß er stets in uneigennütziger Weise mit Rat und Tat junge Männer unterstützt habe. Unter diesen letzteren befand sich ein Talent von hervorragender Bedeutung: Johann Gottlieb Graun. Er war zwar nicht ausschließlich Schüler Pisendels, doch verdankte er ihm einen Teil seiner Leistungsfähigkeit als Violinspieler. Auch Männer wie Quantz und Karl Heinrich Graun hatten sich seines künstlerisch anregenden und fördernden Verkehrs zu erfreuen. Der erstere bekennt in seiner Autobiographie ausdrücklich, daß er nicht nur im Vortrag des Adagio, sondern auch, was die Ausführung der Musik überhaupt betrifft, das meiste von Pisendel profitiert habe, und fügt hinzu, daß dieser ein

ebenso großer Violinist als würdiger Konzertmeister, und ebenso braver Tonkünstler als rechtschaffener Mann gewesen sei, eine Angabe, die an andern Orten ohne Vorbehalt wiederholt wird. Pisendel war auch als Komponist namentlich für sein Instrument tätig. In der königl. Privatmusiksammlung zu Dresden werden seine Arbeiten, darunter 8 Konzerte, 2 Sonaten und 2 Soli für Violine, aufbewahrt. Dieselben sind heute indes völlig bedeutungslos.

Mit dem am 25. November 1755 erfolgten Tode dieses Meisters ging Dresdens Bedeutung für das norddeutsche Violinspiel auf Berlin über, wohin Pisendels Einfluß durch Johann Gottlieb Graun getragen wurde.

Berlin gewann in musikalischer Beziehung erst Ansehen seit dem Regierungsantritt Friedrichs des Großen. Wenigstens fand die Musik vorher keine Beachtung seitens des Hofes, ein Umstand, welcher in jener Zeit für Pflege und Gedeihen der Kunst bedeutsam war. Friedrich Wilhelm I. war der letzteren abhold und widersetzte sich sogar mit der ihm eigenen Härte dem Musiktreiben seines Sohnes, der schon als Kronprinz einer lebhaften Neigung für dasselbe ergeben war. Burney berichtet hierüber: „Der König hatte dem Kronprinzen sehr ernsthaft verboten, so wenig Musik zu hören, als selbst sie zu lernen, und daher konnte dieser Prinz seine Neigung zu diesem Vergnügen nur verstohlener Weise befriedigen. Herr Quantz hat mir nachher erzählt, daß es die königliche Frau Mutter gewesen, die dem Kronprinzen zu diesem Zeitvertreibe behilflich war und die Musiker für ihn annahm. Aber so sehr war bei dieser Sache das Geheimniß nöthig, daß die Söhne Apollos in großer Gefahr geschwebt hätten, wofern es dem Könige bekannt geworden wäre, daß man seine Befehle so überschritt. Der Prinz wendete oft die Jagd vor, wenn er Musik haben wollte, und hielt seine Concerte in einem Walde oder unterirdischen Gewölbe".

Schon diese Mitteilung, sollte sie auch nicht durchaus wörtlich zu nehmen sein, zeigt deutlich, daß Friedrich der Große bereits als Jüngling leidenschaftlich der Musik ergeben war. In der Tat war sie für ihn nicht Gegenstand fürstlichen Luxus, sondern Bedürfnis seiner künstlerisch gestimmten Natur. Er trieb die Kunst, welche so-

gar während des siebenjährigen Krieges nicht von ihm vernachlässigt wurde, bis in sein hohes Lebensalter mit ebenso viel Geschick als warmer Hingebung [1]. Selbst ein Meister auf der Flöte, namentlich im Vortrag des Adagio [2], welches er sehr ausdrucksvoll zu behandeln verstand, ging er dem Musiktreiben seiner Residenz, ja man darf sagen, des ganzen Landes, durch regelmäßige, in seinem Schlosse abgehaltene Musikaufführungen mit gutem Beispiel voran. Benda zählte im Jahre 1773, da ihn Burney in Potsdam sprach, an die 50,000 Konzerte, welche er dem Könige accompagniert, wie Hiller berichtet, der die Bemerkung hinzufügt: „Schwerlich wird ein Flötenist von Profession deren so viele gespielt haben."

Welch einen inneren Anteil Friedrich II. der Kunst schenkte, beweist unter anderem die Tatsache, daß er bei der ihm 1759 ins Winterquartier zu Leipzig gebrachten Nachricht von dem Tode seines Kapellmeisters Karl Graun unter Tränen in die Worte ausbrach: „Einen solchen Sänger werden wir nicht wieder hören". — Daß Friedrich auch selbst, und nicht schlecht, komponiert hat, ist bekannt. Neuerdings erschien eine Auswahl seiner Werke (zumeist für Flöte) im Breitkopf-Härtelschen Verlag.

Dieser erleuchtete Monarch bildete recht eigentlich den Mittelpunkt des Berliner Musiklebens, nicht nur insofern er die Kunst selbst mit regstem Eifer trieb, sondern vornehmlich, weil sein Geschmack maßgebend war. Friedrich der Große huldigte im Hinblick auf die Bühne ausschließlich der italienischen Opera seria, und da er das im Jahre seiner Thronbesteigung erbaute Opernhaus häufig besuchte, in welchem er meist seinen Platz im Parterre unmittelbar hinter dem Kapellmeister nahm, um gleichzeitig die Partitur verfolgen zu können, so ist es um so begreiflicher, daß man die von ihm beliebte Richtung vorzugsweise berücksichtigte. Gegen die neuere italienische Opernschule verhielt er sich während seines ganzen Lebens ablehnend; neben einigen älteren italienischen Meistern hatten für ihn unter den Deutschen nur Hasse und Graun Bedeutung.

Für die Pflege der Instrumentalmusik war der König nicht minder tonangebend. In patriarchalischer Weise versammelte er einen

---

1) Vgl. „Friedrich der Große als Musiker" von W. Kothe. Braunsberg 1869.
2) Allgem. mus. Ztg. vom Jahre 1819, Nr. 48.

Kreis vorzüglicher Künstler um sich, mit denen er fleißig musizierte. Die hervorragendsten darunter waren im Laufe der Zeit: sein Lehrer Quantz, die Gebrüder Graun, Franz Benda, Philipp Emanuel und Friedemann Bach, Fasch (Gründer der Berliner Singakademie), Agricola und Reichardt.

Durch Quantz und die beiden Graun insbesondere wurde der Einfluß Dresdens, durch Emanuel und Friedemann Bach, sowie durch Agricola, außer dem noch Kirnberger als Schüler Joh. Seb. Bachs zu erwähnen ist, dagegen derjenige Leipzigs vermittelt. Wenn der musikalische Ernst der sächsischen Kantorenstadt dem Berliner Tonleben neben der „opera seria" jenen scholastisch strengen und konservativen Charakter verlieh, dessen deutliche Spuren noch weit ins 19. Jahrhundert hinein erkennbar waren, so gab Dresden demselben einen mächtigen Impuls für die Ausbildung der Orchestertechnik und überdies für das Violinspiel. In letzterer Beziehung war für die preußische Hauptstadt Joh. Gottl. Graun und nächstdem Franz Benda von Wichtigkeit.

Johann Gottlieb Graun, Bruder des noch heute durch seinen „Tod Jesu" bekannten Berliner Kapellmeisters Karl Heinrich Graun, geboren um 1698 in Wahrenbrück bei Liebenwerda (Provinz Sachsen), empfing seine erste musikalische Bildung in Dresden, wohin ihn der Vater 1713 zum Besuch der Kreuzschule geschickt hatte. Pisendel wurde sein Lehrer auf der Violine. Bis 1726 war er in der Dresdner Kapelle tätig. Um sich in seiner Kunst noch vollkommener zu machen, begab er sich weiterhin nach Padua zu Tartini, und hier empfing er die höhere Bestätigung der durch Pisendel genossenen Lehre. Nach seiner Rückkehr ins Vaterland war er vorübergehend am Merseburger und dann am fürstl. Waldeckschen Hofe tätig. Endlich fand er einen dauernden Wirkungskreis bei der Kammermusik Friedrichs des Großen, der damals noch als Kronprinz in Rheinsberg residierte. Er blieb gleich Quantz und Franz Benda in den Diensten des kunstliebenden Fürsten, der ihn nach seiner Thronbesteigung zum königl. Konzertmeister ernannte, bis zum Jahre 1771, in welchem er am 27. Oktober verschied. Als Komponist für sein Instrument blieb er, wie so viele andere Deutsche jener Zeit, auf die Nachbildung der italienischen Meisterwerke beschränkt. Er verfaßte Konzerte, Sonaten

und Terzetten (für 2 Violinen und Baß), auch Symphonien in nicht geringer Anzahl, ohne doch damit mehr als eine nur quantitative Bereicherung der Violinliteratur gegeben zu haben. Sein Stil ist anständig, erhebt sich aber in keiner Hinsicht über das Maß des Gewöhnlichen. Das Hauptverdienst dieses Künstlers gründet sich auf seine praktische Tätigkeit als Violinist und Konzertmeister, vermöge deren er namentlich für die Hebung der Berliner Orchestermusik nach dem Muster der Dresdner Kapelle unermüdlich tätig war, denn die letztere behielt nach dem Zeugnis Reichardts (Briefe eines aufmerksamen Reisenden) bei den größten Kennern immer den Vorzug. Was Graun begonnen, setzte sein Amtsnachfolger Benda fort, der allen Nachrichten zufolge ohne Frage ein noch bedeutenderer Geiger gewesen sein muß.

Als einer der besten Schüler Grauns wird Iwan Böhm, geb. 1723 zu Moskau, bezeichnet. Dieser genoß anfänglich in seiner Vaterstadt den Violinunterricht des Italieners Piantanida, und wurde dann zur Fortsetzung seiner Studien unter Anleitung Grauns nach Berlin geschickt. Nach Gerber starb er 1760. Von seiner Komposition existierten verschiedene Solos und Trios für Violine.

Ein zweiter Schüler Grauns war Jacob Lefevre, geboren um 1723 in Prenzlau in der Uckermark, gestorben um 1777 in Berlin. Er hatte in Berlin außer Graun noch Ph. Em. Bach zum Lehrer, fand um 1750 in der Kapelle des Prinzen Heinrich v. Preußen Anstellung und wurde weiterhin Musikdirektor am französischen Theater in Berlin. Von seinen Kompositionen nennt Fétis Violinsolos, -duetten, -konzerte usw.

Franz Benda, der Sohn eines böhmischen Leinwebers, wurde am 25. November 1709 zu Altbenatky im Kreise Jungbunzlau geboren, und starb als königl. Konzertmeister in Potsdam am 7. März 1786. Wenn wir ihn trotz seiner slavischen Abkunft den deutschen Geigern beigesellen, so geschieht es, weil er von früher Kindheit an hauptsächlich germanischen Bildungsstoff in sich aufnahm, des Umstandes nicht zu gedenken, daß er während des größten Teiles seines Lebens für die Hebung deutscher Kunst tätig war. Benda darf gewissermaßen als Autodidakt angesehen werden, da er nie regelmäßigen Unterricht genoß, sondern vielmehr im Verkehr mit ausgezeichneten

Künstlern sich heranbildete. Von großer Wichtigkeit für die normale Entwickelung seiner musikalischen Anlage war ohne Frage auch bei ihm die frühzeitige Beschäftigung mit der Gesangskunst, in welcher ihn der Kantor Alexius in Neubenatky (Benatek) seit seinem siebenten Lebensjahre unterwies. Durch eine schöne Stimme unterstützt, gelang es ihm schon zwei Jahre später, als Sopranist beim Gesangschor der Nikolaikirche zu Prag einzutreten. Seine Fähigkeiten entwickelten sich so gut, daß er bald eine begehrte Persönlichkeit wurde. Durch Vermittelung eines Prager Studenten erhielt er das Anerbieten, in den Dresdner Kapell-Knabenchor einzutreten, dessen Leiter junge Gesangstalente zu schätzen wußten. Hierauf mochte sich aber die Geistlichkeit der Kirche, an welcher der Kunstjünger bisher tätig gewesen war, ebensogut verstehen, denn sie wollten ihn nicht von dannen lassen. So blieb ihm denn, da er der Lockung nicht zu widerstehen vermochte, Prag mit Dresden zu vertauschen, nichts anderes übrig, als sich ohne Vorwissen seiner Gebieter auf den Weg nach der sächsischen Residenz zu machen. Dies geschah, und Benda erlangte, was ihm verheißen worden war. Es ist sicher, daß er dem damaligen, reich entwickelten Musikleben Dresdens bedeutende Anregung zu verdanken hatte. Außer dem Gesange übte er eifrig das Instrumentenspiel, und Hiller berichtet, daß er es sich nicht allein bei Vivaldis Violinkonzerten sehr sauer werden ließ, sondern auch in den Musikaufführungen der Kapellknaben als Bratschist tätig war. Gewiß hätte ihn ein mehrjähriger Aufenthalt in Dresden schneller zum Ziele geführt, als sein weiteres wechselreiches Leben es vermochte; allein er hielt nicht stand und schon nach 18 Monaten gelüstete es ihn, wieder das Weite zu suchen. Er wollte nach Prag zurück, konnte aber, da er sehr brauchbar war, nicht die gewünschte Entlassung erhalten, so daß er sich zu einer zweiten Flucht veranlaßt sah. In einem Elbkahn versteckt, entwich er heimlich, gelangte indes nur bis Pirna. Hier wurde der kleine Deserteur aufgefangen und ohne Gnade zurücktransportiert. Allein seines Bleibens sollte dennoch nicht länger in Dresden sein. Benda hatte plötzlich seine Stimme verloren, und nun wurde seiner Abreise kein Hindernis weiter entgegengesetzt. Wahrscheinlich stand sein Organ damals unter dem Einfluß der Mutation, denn kaum in

Prag angekommen, fand sich die Stimme, aus einem Sopran in einen Kontraalt verwandelt wieder. Er fungierte während des Jahres 1723 als Sänger in einem Jesuitenseminar, beschäftigte sich daneben auch mit Kompositionsversuchen. Dieses Leben konnte Benda indes auf die Dauer nicht fortführen. Völlig mittellos, wie er war, mußte er darauf denken, sich irgend eine Existenz zu verschaffen. So trat er denn, an seine Dresdner Violinübungen wieder anknüpfend, in eine herumziehende Musikbande. Bei derselben war ein blinder Jude namens Löbel, welcher seine wilden Tanzstücke mit eigentümlichem Schwung spielte und sich dabei als tüchtiger, gewandter Violinist hervortat. Benda eiferte ihm nach und erweiterte dadurch seine Fertigkeit auf dem Instrumente, dessen Meister er später werden sollte. Doch bald schämte er sich des ergriffenen Gewerbes, welches ihn zur niedrigsten Handwerkerarbeit verurteilte, und schnell war er entschlossen, nach Prag zu gehen, in der Hoffnung, dort ein besseres Unterkommen zu finden. Das Glück begünstigte ihn. Er fand nicht allein einen Gönner, den Grafen von Kleinau, sondern auch, wenngleich nur für wenige Wochen, einen Lehrer in der Person des Violinisten Konyczek. Der genannte Graf wollte Benda in seine Dienste nehmen, zuvor ihn aber noch weiter musikalisch ausbilden lassen. Dieser Umstand hatte zur Folge, daß er einem gerade besuchsweise in Prag anwesenden Grafen Ostein aus Wien für einige Zeit übergeben wurde. So gelangte Benda nach der österreichischen Hauptstadt, in welcher er während eines zweijährigen Aufenthaltes erwünschte Gelegenheit fand, durch Hören guter Künstler sein Violinstudium auf eigene Hand zu fördern. Namentlich wurde ihm der Verkehr mit dem berühmten Violoncellisten Franciscello von Nutzen. Im Laufe der Zeit schloß Benda hier auch musikalische Freundschaftsbündnisse, die ihm die Möglichkeit gewährten, das Ensemblespiel zu üben. Seine vertrauten Genossen wurden insbesondere die Musiker Czarth, Höckh und Weidner, mit denen er schließlich eine Kunstreise nach Polen unternahm. In Warschau fanden sie Engagement bei dem Starost Suchaczewski, welcher Benda zu seinem Kapellmeister wählte. Obwohl der Dienst bei diesem Kunstfreunde nicht leicht war, da Benda — wie Gerber erzählt — an einem Nachmittage bei 18 Konzerte zu

spielen hatte, so wurde er in Ermangelung eines besseren Unterkommens doch beibehalten, bis sich nach drittehalb Jahren für ihn ein Platz in der Warschauer Kapelle des Kurfürsten von Sachsen fand. Als aber August der Starke 1733 starb, verlor Benda seine Stelle. Um einen Ersatz dafür zu suchen, wandte er sich nach Dresden. Er machte hier Quantzens Bekanntschaft, und dieser gewann ihn sofort für die Privatmusik des Kronprinzen von Preußen. Da die Mitglieder dieser Hauskapelle bei der Thronbesteigung Friedrichs II. dem Berliner Opernorchester einverleibt wurden, so fand auch Benda in dem letzteren eine angemessene Stellung. 1771 wurde er königl. Konzertmeister.

Wenn es wirklich wahr wäre, daß der Künstler einer gesicherten Lage bedarf, um seinem Berufe mit Erfolg zu leben, so könnte Benda eine Bestätigung dafür bieten. Mancher andere würde freilich an seiner Stelle, nachdem er in den Hafen der Ruhe eingelaufen, ein bequemes Leben geführt haben. Benda aber blieb rastlos tätig und suchte sich fortwährend zu vervollkommnen. In Rheinsberg wurde Graun sein Vorbild. „Noch hatte er," so berichtet Hiller, „keinen Violinisten gehört, der ihm, zumal im Adagio, so viel Genüge geleistet, wie dieser. Er bat ihn also, drei bis vier Soli hauptsächlich im Punkte des Adagios mit ihm durchzunehmen, und wurde seine Bitte gewährt. Benda betrachtete demnach Graun als seinen zweiten Lehrmeister auf der Violine."

So übertrug denn Graun den Einfluß der Dresdner und Paduaner Schule auf Benda, und dieser vererbte ihn wiederum seinen zahlreichen Schülern.

Bendas Violinspiel wird von seinen Biographen aufs höchste gerühmt. Hiller sagt über ihn: „Sein Ton auf der Violine war einer der schönsten, vollsten, reinsten und angenehmsten. Er besaß alle erforderliche Stärke in der Geschwindigkeit, Höhe und allen nur möglichen Schwierigkeiten des Instruments und wußte zur rechten Zeit Gebrauch davon zu machen. Aber das edle Singbare war das, wozu ihn seine Neigung mit dem besten Erfolg zog".

Schubart berichtet in seinem poetisierenden Ton folgendes über Benda: „In seinen besten Jahren spielte er die Violine als ein Zauberer. Er bildete sich, wie alle (?) großen Genies, selber. Der Ton,

den er aus seiner Geige zog, war der Nachhall einer Silberglocke. Seine Harpeggi sind neu, stark, voll Kraft: die Applicaturen tief studiert, und sein Vortrag ganz der Natur der Geige angemessen. Er spielte zwar nicht so geflügelt, wie es jetzt unsere raschen Zeitgenossen verlangen; aber desto saftiger, tiefer, einschneidender. Im Adagio hat er beinahe das Maximum erreicht: er schöpfte aus dem Herzen, und man hat mehr als einmal Leute weinen sehen, wenn Benda ein Adagio spielte. Als Lolly in Berlin war, spielte Benda ein Adagio, obgleich seine Hände schon sehr steif waren, so unaussprechlich sangbar, daß Lolly mit Entzücken zerfloß und ausrief: O könnt' ich so ein Adagio spielen! aber ich muß zu viel Harlekin seyn, um meinen Zeitgenossen zu gefallen".

Daß er ganz Außerordentliches im Adagiospiel leistete, geht auch aus folgender Äußerung des Violinspielers Salomon hervor:[1]) „Wenn Benda, so alt er ist, ein Adagio spielt, so glaubt man, die ewige Weisheit rede vom Himmel herab".

Im höheren Alter wurde der Meister durch Gichtanfälle im Violinspiel sehr behindert. Als ihn Burney 1772 besuchte, hatte dieser Zustand bereits fünf Jahre gewährt; obwohl Benda nie mehr, selbst nicht mehr vor dem König Solo spielte, ließ er sich doch bewegen, dem Fremden ausnahmsweise ein Adagio vorzutragen. Dieser urteilt also[2]): „Er zeigte noch vortreffliche Überbleibsel von einer mächtigen Hand, ob ich gleich geneigt bin zu glauben, daß er allemal mehr Empfindungen als Schwierigkeiten gespielt hat. Sein Spiel ist wahrhaft cantabile; in seinen Kompositionen trifft man selten eine Passage, die nicht auch gesungen werden könnte, und er ist ein so gefühlvoller Spieler, so mächtig rührend im Adagio, daß mich verschiedene große Musiker versichert haben, wie er ihnen durch sein Adagio oft Thränen entlockt habe". Dies Urteil ergänzt der Berichterstatter folgendermaßen: „Seine Spielart war weder die des Tartini, Somis, Veracini, noch sonst eines bekannten Hauptes einer musikalischen Schule: es war seine eigene, die er nach dem Muster gebildet

1) Allgem. mus. Ztg. v. Jahre 1799, Nr. 37. Salomon wird hier irrtümlich als Schüler Bendas bezeichnet.

2) S. Ledeburs Berliner Tonkünstlerlexikon.

hatte, das ihm große Sänger gaben". Letztere Behauptung ist nicht ganz wörtlich zu nehmen, da Benda, wie wir gesehen, sich nach Gelegenheit und Umständen große Instrumentalkünstler, wie Franciscello und Graun zur Richtschnur nahm. Auch mag ihm Pisendel, mit dem er in befreundetem Verkehr stand, in mancher Beziehung förderlich gewesen sein. Daneben war der Kunstgesang ihm allerdings, wie jedem andern einsichtsvollen Musiker, ein wichtiges Bildungsmittel für den Vortrag. War er doch auf dasselbe schon seit seinen Jugendjahren hingewiesen. Und selbst während der ersten Zeit seiner Tätigkeit am Rheinsberger Hofe mußte er, wie Hiller erzählt, „fast täglich bei der Kammermusik ein paar Arien singen. Weil er aber meistentheils, wenn er gesungen hatte, Kopfschmerzen fühlte, so machte er sich vom öffentlichen Singen los". Wie gut er sich indes auf diese Kunst verstand, geht daraus hervor, daß er seine beiden Töchter zu vortrefflichen Sängerinnen bildete. Nicht minder geben davon seine Violinkompositionen, deren Gesamtzahl Gerber auf etwa hundert schätzt, ganz unzweifelhaft Zeugnis [1]). Die langsamen, nicht ohne Empfindung und Anmut gestalteten Sätze in denselben sind vorwiegend von gesanglich melodiösem Fluß. Freilich hat diese Eigenschaft sie nicht vor dem Geschick der Vergessenheit bewahren können. Bendas Arbeiten sind hauptsächlich im Anschluß an Tartinis Stil entstanden, und wenn sie auch zum Teil einer bemerkenswerten Eigentümlichkeit nicht entbehren, so ist diese doch keineswegs bedeutend genug, um für den konventionellen Duktus zu entschädigen, der in ihnen vorherrscht. Die Allegrosätze bewegen sich in den, zu jener Zeit üblichen Figuren und Formeln, die für uns, wenn ihnen nicht ein anteilerweckendes geistiges Triebwerk innewohnt, ungenießbar geworden sind. Bevorzugt werden bei Benda, wie überhaupt mehr oder minder bei allen Violinkomponisten des vorigen Jahrhunderts, die Arpeggios, welche damals in wechselreicher Anwendung oft für eine geschmackvoll freie und mannigfaltige Figuration Ersatz bieten mußten. Hier zeigt es sich recht auffallend, wie sehr die Tonkunst in gewisser Beziehung der Mode unterworfen ist. Indessen würde sich manches von diesen

1) Eine Sonate (a dur) in der von A. Moffat herausgegebenen „Meister-Schule der alten Zeit" (Berlin, Simrock).

Arpeggien mit Vorteil auch für die neueste Violinpädagogik verwerten lassen, da ihr Studium die Bogenführung, welche nie genug Berücksichtigung finden kann, wesentlich fördert.

Der Name Benda findet, ganz abgesehen von dem Hauptrepräsentanten desselben, in dem Berliner Musikleben des 18. Jahrhunderts mehrfache Vertretung. Es waren nicht weniger als sechs Mitglieder dieser Familie in der dortigen königl. Kapelle tätig, nämlich: Georg Benda, hauptsächlich Komponist (doch war er eine Zeitlang Kammermusikus), Johann Benda (Kammermusikus), und Joseph Benda (von 1786—1797 Konzertmeister), — sämtlich Brüder Franz Bendas; sodann die beiden Söhne desselben, Friedrich Wilhelm Heinrich (Kammermusikus) und Carl Hermann Heinrich (seit 1802 Konzertmeister); endlich ist noch der Kammermusikus Ernst Friedrich Johann, ein Sohn Joseph Bendas, zu erwähnen. Mit Ausnahme Georgs und Ernsts waren sie sämtlich Schüler des alten Franz Benda. Am meisten von ihnen zeichnete sich wohl sein Sohn Carl aus, über den Reichardt (Briefe eines aufmerksamen Reisenden, Bd. I S. 162 ff.) mit besonderer Rücksicht auf den Bendaschen Vortragsstil überhaupt folgendes mitteilt: „Endlich habe ich das längstgewünschte Glück gehabt, den Herrn Konzertmeister Benda, den wir beyde so sehr verehren, persönlich kennen zu lernen. Die verwünschte Gicht, und noch andere üble Zufälle raubten mir aber das Glück, auch die Gewalt seines Bogens zu erfahren. Hierinn wurde er mir aber durch seinen jüngeren Sohn bekannt, der das wichtige Zeugnis seines Vaters, und die allgemeine Stimme aller anderen hat, daß er aufs rühmlichste in die Fußtapfen seines Vaters getreten: Welch ein Ruhm! — Er spielte mir verschiedene Sonaten, von der Composition des Herrn Concertmeisters, und auch von seinen eigenen angenehmen Arbeiten, vor; und erhielt im Adagio meine ganze Bewunderung. Es ist wahr, die ächte Bendaische Spielart hat ganz etwas eigenes. Ihr Hauptcharakter ist: Adel, Annehmlichkeit und äußerst rührend. Jenes eigene bestehet nun aber in der Führung des Bogens, welcher nicht nur recht lang und langsam auf und nieder gehet, wie es die mehrsten thun, die da glauben, im Bendaischen Geschmack ihr Adagio zu spielen. Der besondere Nachdruck,

mit dem zuweilen eine Note herausgehoben wird; das stets vor Augen habende Verhältnis der Stärke und Schwäche nach der Höhe und Tiefe der Noten, in Vergleichung des Schattens und Lichts in der Mahlerey; die mäßigen und mit edler Wahl gewählten Verzierungen, die nie die Kehle des Sängers übersteigen; ich meyne, daß man in einem Adagio keine Verzierungen mehr, und auch keine andre anbringen darf, als es dem guten Sänger in der Arie erlaubt ist; und endlich einige äußerst bedeutende Nachlässigkeiten in dem Zeitmaße der Noten (tempo rubato), die in dem Gesange das Gezwungene benehmen, und den Gedanken mehr dem Spieler eigen machen, daß es gleichsam scheint der eigene Ausdruck von der Empfindung des Solospielers selbst zu seyn; alles dieses bestimmt gewissermaßen den Charakter des Bendaischen Adagios. Wenn man nun da eins dagegen hört, wo in jedem Takt tausend Noten zu stehen kommen, wo kein Achtel Achtel bleibt, sondern so viel mal als möglich doppelt wird, wo also kein einziger edler Zug des Bogens gehört wird, und wo das Ohr des Zuhörers wohl hinlänglich ausgefüllt wird, das Herz aber völlig leer bleibt, dahingegen bei jenem der Zuhörer in die zärtlichste Empfindung versetzt, und oft zu Thränen gerührt wird — welch ein himmelweiter Unterschied! — Und wenn mich gleich jener in dem vorhergegangenen Allegro durch die größten Schwierigkeiten in Verwunderung gesetzt hat, und ich höre nun ein Adagio, und in diesem ganz und gar den wahren Endzweck verfehlen, muß ich da nicht jenem Meister, jenem Herzensbezwinger ganz allein meine Liebe schenken? Bey dem anderen bleibt es also bey der Bewunderung. Dieses gilt nun allgemein von allen den neumodischen Violinisten, die sich allein um Schwierigkeiten bemühen, und sich die Erregung der Bewunderung zum einzigen Endzweck ihrer Kunst machen. Die Herren bemerken nicht, daß sie sich selbst erniedrigen und verunedeln, indem sie sich bemühen, geschickte Seiltänzer zu werden, da sie Meister des edlen, erhabenen Tanzes werden können. Hat sich aber einmal ein Virtuose jenes Fach gewählt, so thut man ihm hernach unrecht (?), wenn man an ihm den Mangel eines guten Adagios tadelt: denn dieses ist jenem so entgegengesetzt daß man die Unmöglichkeit von der Vereinigung beyder physikalisch aus dem Baue des Arms und der Hand beweisen

könnte[1]) . . . . Wenn sie gleich nicht des seelenvollen Bogens eines Benda fähig sind, so sollten sie doch wenigstens nur nicht eine Menge solcher comischer Läufe drinnen machen, sondern den Gesang des Stückes nur simpel und deutlich vortragen. Aber ich verstehe die Herren; sie fürchten sich, ihre Blöße zu zeigen, und um die todten Töne, die einen jeden Zuhörer gähnen machen würden, um diese zu verbergen, verblenden sie den Unwissenden wenigstens mit einer Menge Noten, die dieser für schwer hält. Ich habe durch diese Vergleichung die starken Allegro-Spieler gar nicht zu verachten gesucht: denn ich müßte mich selbst dadurch verachten, indem ich mich seit einigen Jahren auch auf Schwierigkeiten geübt habe, ohne aber jemals den wahren Endzweck der Musik, ich meyne die Rührung, nur einen Augenblick aus den Augen zu lassen. Sobald ich von einem Bogenstriche, wenn er mir auch noch so sehr gefiele, einsehe, daß er mir den kräftigen Zug im Adagio verderben möchte, so ließ ich ihn nach. Hierzu gehöret nun besonders das Hüpfen des Bogens, wo ich auf einen Bogenstrich viele Noten kurz abstoße, und in welchem Herr **la Motte (Lamotte)** bis zur äußersten Bewunderung Meister ist, womit er noch die Geschicklichkeit verbindet, Doppelgriffe, auf eben die Art gestoßen, sehr rein heraus zu bringen. Dieser Strich hingegen, so angenehm er auch dem Ohre klinget, verdirbt den Arm zum Adagio völlig, und ist dem nachdrucksvollen Bogen, der zum guten Adagio-Spieler erfordert wird, vollkommen entgegengesetzt[2]); daher man denn auch sehr was ungereimtes begehen würde, wenn man von Herrn **la Motte** ein rührendes Adagio forderte, und dabey doch immer

1) Reichardt ist uns diesen Beweis, der auch schwerlich geführt werden könnte, schuldig geblieben. Seine Voraussetzung beruht auf einem Trugschlusse. Geigern, die im Adagiospiel nichts leisten, fehlt der Sinn, die Anlage dafür. Hand und Arm sind es also nicht sowohl, die hier in Frage kommen, sondern vornehmlich die Gemütsbegabung und geistige Richtung.

2) Diese Behauptung ist durch die Praxis völlig widerlegt; denn es hat genug vorzügliche Geiger gegeben, die gleich bedeutend in der getragenen Kantilene wie im Staccatospiel waren. Wenn Lamotte im Adagiovortrag nichts leistete, so lag dies jedenfalls nicht am Staccato, sondern an seinem einseitigen Talent oder Studium. Reichardt offenbart auch sogleich bei dem, was er über Cramer bemerkt, den Widerspruch seiner Worte.

das Ohr mit jenen hüpfenden Noten zu kitzeln wünschte. Indessen habe ich mich mitten in der Bewunderung, die ich diesem geschickten Manne schuldig war, nicht enthalten können, zu bedauern, daß das unveränderliche und erhabene Vergnügen, so ein Benda durch sein Adagio gewährt, diesem — kurzdauernden, witzigen Vergnügen aufgeopfert werden mußte. Ich bewundere auch mit Erstaunen die unbeschreibliche Geschwindigkeit und unfehlbare Sicherheit eines Lolly's, die Fertigkeit, Leichtigkeit, Reinigkeit und Annehmlichkeit eines Ditters, Pesch, Fränzel's u. a. m.; allein einen Cramer, der beydes so viel als möglich vereinigt, diesen bewundere ich nicht allein, sondern mein Herz fällt ihm auch bey, ich liebe ihn zugleich, indem ich ihn bewundere. Noch mehr aber zieht mich Benda zu sich hin, der gar nicht daran denkt, Bewunderung bei mir zu erregen, sondern blos nach meinem Herzen zielt, und dieses so vollkommen trifft, daß ich mit der Empfindung, die er erregen wollte, ganz angefüllt bin".

„Herr Carl Benda verdient also außer dem Beyfall für seine große Geschicklichkeit noch unsern ganzen Dank, daß er uns sowohl in seinem Spielen als auch im Setzen die edle Manier seines verehrungswürdigen Vaters aufbehält. Es bleibt dabey nichts mehr zu wünschen übrig, als daß sich Herr Benda bemühe, in seinen Arbeiten sowohl, als auch in seiner Spielart, etwas eigenes hinein zu bringen; und dieses zwar nicht, um nicht bloß Nachahmer zu seyn — denn es ist Ehre genug, sich ein glücklicher Nachahmer eines so großen Meisters zu wissen — sondern vielmehr um den so sehr eingerissenen Geschmack der Neuzeit einigermaßen zu befriedigen. Er würde hierdurch das Vergnügen erhalten, die schöne Spielart seines großen Vaters wieder allgemeiner zu machen, die nun, zur Schande des deutschen Publikums, bey einer großen Anzahl durch Witzlinge verdrängt worden ist. Zu jenen Veränderungen aber wollen wir ihm nur allein die geschwinden Sätze hergeben, das Adagio muß unverändert bleiben, denn das ist tief in der Natur unserer Empfindungen und Leidenschaften gegründet, und so lange die unverändert bleiben, muß das wahre Adagio, das uns rühren und in Bewegung setzen soll — das Bendaische sein".

Außer den Mitgliedern seiner Familie hatte Benda an namhaften

Künstlern, welche die Traditionen seiner Lehre auch über Berlin hinaus und bis ins 19. Jahrhundert hineintrugen, noch zu Zöglingen: Christian Heinrich Körbitz, Mitglied der Kapelle des Markgrafen in Bayreuth; Johann August Bodinus, erster Violinist in Schwarzburg-Rudolstädtischen Diensten; Ludwig Pitscher und Johann Wilhelm Mathees, Mitglieder der Kapelle des Prinzen Heinrich von Preußen; Adam Feichtner[1]), Konzertmeister des damals regierenden Herzogs von Kurland; Leop. Aug. Abel, geb. 1720 in Köthen, tätig in Braunschweig, Sondershausen, Schwedt und Schwerin, C. W. Ramnitz in Diensten des Prinzen Wilhelm von Braunschweig; L. F. Raab und dessen Sohn Ernst Heinrich; Carl Haack und Friedrich Wilhelm Rust.

Friedrich Wilhelm Rust war, wenigstens als Violinkomponist, der bedeutendste Sprößling dieser Schule. Geboren am 6. Juli 1739 in Wörlitz bei Dessau, gest. 28. März 1796 in Dessau, studierte er zunächst Jura in Leipzig, folgte aber bald seiner inneren Neigung zur Musik. Sein Fürst, Leopold III. von Anhalt-Dessau, ließ ihn zunächst bei einem Violinisten Höckh in Zerbst, sodann aber 1763 durch Benda ausbilden. Auch nahm er ihn in den Jahren 1765—66 nach Italien mit, wo Rust des öfteren Verwunderung durch sein treffliches Lautenspiel erregt haben soll. 1775 machte ihn Leopold zu seinem Musikdirektor. Die 3 von ihm im Druck vorhandenen Violinsonaten zeichnen sich durch Gediegenheit, sowie ebenso tüchtigen als wirksamen Instrumentalsatz aus und gehören unstreitig zu dem Besten, was von deutschen Violinisten im Bereich der Violinsonate hervorgebracht worden ist.

Leopold Friedrich Raab, geb. 1721 zu Glogau, studierte einige Jahre hindurch im Breslauer Jesuitenkloster und wirkte zugleich dort als Kirchensänger. Nachdem er dann bei dem Geiger Rau die Anfangsgründe des Violinspiels gelernt hatte, begab er sich nach Berlin und vervollkommnete sich in dieser Kunst unter Bendas Leitung. Später wurde er Konzertmeister in der Kapelle des Prinzen

1) Über Feichtner (Beichtner) finden sich Nachrichten in Reichardts Autobiographie (Berl. Musik-Ztg. v. J. 1805, S. 313 ff.).

Ferdinand. Er lebte in Berlin noch 1784. Weitere Nachrichten über ihn fehlen. Von seinen nach dem Muster der Bendaschen Kompositionen gefertigten Arbeiten wurde nichts gedruckt.

Sein Sohn, mit Vornamen Ernst Heinrich Otto, geb. 1750 zu Berlin, welcher gleichfalls aus der Bendaschen Schule hervorging, galt als ein Geiger von Verdienst, weil er es nach Gerbers Mitteilung verstand, die edle Bendasche Manier mit den Anforderungen des neueren Geschmackes „auf eine vernünftige Art" zu verbinden. Er war nach vollendetem Studium gleichfalls Mitglied der Kapelle des Prinzen Ferdinand in Berlin, begab sich aber 1784 auf Kunstreisen, welche damit endeten, daß er als Kammermusikus in die Dienste des Petersburger Hofes trat. Seine Violinkompositionen scheinen nicht veröffentlicht worden zu sein. Sein Todesjahr ist unbekannt.

Carl Haack erweist sich insofern von Wichtigkeit, als durch ihn und seine Zöglinge die Bendasche Schule für Berlin bis auf die Neuzeit vererbt wurde. In Potsdam am 18. Februar 1751 geboren, trat er, nachdem er unter Benda studiert, in die Privatkapelle des Prinzen von Preußen, nachmaligen Königs Friedrich Wilhelms II. 1782 ernannte ihn dieser zu seinem Konzertmeister. Nachdem der Prinz den Thron bestiegen hatte, wurde Haack in die königl. Kapelle als Kammermusikus eingereiht und 1796 zum Konzertmeister befördert. Mit Pension 1811 verabschiedet, starb er am 28. September 1819 zu Potsdam. Seine Schüler waren Möser, Seidler und Maurer, über die weiterhin zu berichten sein wird.

Endlich werden noch zwei bemerkenswerte Persönlichkeiten, als zur Schule Bendas gehörig, bezeichnet: Kiesewetter und Fodor.

Johann Friedrich Kiesewetter, geb. in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu Koburg, war Dilettant, wurde aber nichtsdestoweniger zu den besten Violinisten seiner Zeit gezählt. Seinen eigentlichen Wirkungskreis fand er gegen 1754 als Beamter bei der Finanzkammer in Ansbach, wo er 1780 starb. Sein Sohn und Schüler Christoph Gottfried, geb. zu Ansbach am 24. September 1777, widmete sich der Virtuosenlaufbahn. Schon in jungen Jahren unternahm er Kunstreisen, und führte infolgedessen ein unstetes, wechselreiches Leben. Längere Zeit hielt er sich in Amsterdam auf.

Von 1805—1811 war er Konzertmeister am Oldenburger Hofe. 1815 ging er nach Hamburg. 1821 wandte er sich nach London, ohne jedoch vom Glück begünstigt zu werden. Er geriet dort allmählig in mißliche Umstände und starb, von materiellen Sorgen bedrängt, am 27. September 1827. Von seinen Violinkompositionen hat er nichts veröffentlicht. Spohr, der seine Bekanntschaft Ende 1815 machte, bemerkt über ihn: „In Hannover machten wir die interessante Bekanntschaft des Geigers und die höchst uninteressante des Menschen Kiesewetter. Als Geiger zeichnet er sich durch ein kräftiges, sehr reines und selbst gefühlvolles Spiel aus, ohne jedoch, wie es mir scheint, wahres Gefühl für die Schönheiten der Kunst zu besitzen, als Mensch ist er der aufgeblasenste Windbeutel, der mir bis jetzt vorgekommen ist“.

Joseph Fodor, geb. 1752 zu Venloo, war der älteste Sohn eines ungarischen Offiziers, und empfing den ersten Violinunterricht von dem Organisten seines Geburtsortes. Als vierzehnjähriger Knabe wurde er Franz Bendas Schüler. 1780 und 81 war er in Paris; dort ließ er sich im Concert spirituel mit Auszeichnung hören. 1794 wandte er sich nach Rußland. In Petersburg starb er am 3. Oktober 1828. Er veröffentlichte eine größere Reihe von Kompositionen, meist für sein Instrument. Eitner (Q.-L.) zählt u. a. auf: 13 Violinkonzerte, über 40 Streichquartette, Duetten, Sonaten usw. Die ehedem berühmte Sängerin Josephine Mainville-Fodor, geb. 1793 in Paris, ist seine Tochter. Seine Brüder waren Klavierspieler in Paris und Amsterdam.

Neben Graun und Benda tat sich in Berlin der Violinspieler Johann Peter Salomon durch den hingebenden Eifer hervor, mit welchem er sich angelegen sein ließ, die deutsche Kunst, insbesondere aber Haydns Instrumentalmusik zur Geltung zu bringen, ein Verdienst, welches um so höher zu veranschlagen ist, als er mit seiner Richtung sehr isoliert dastand.[1] Auch wird ihm nachgerühmt, daß er einer der wenigen gewesen, die damals Bachs Violinsonaten öffentlich spielen konnten und mochten. Salomon war als Konzertmeister

1) Vergl. Rochlitz: Für Freunde der Tonkunst, III, 187.

am Hofe des Prinzen Heinrich von Preußen angestellt. Als dieser seine Kapelle auflöste, ging Salomon 1781 über Paris nach London. Hier erfolgte sein erstes Auftreten als Violinspieler im Covent-Garden-Theater. Anfangs vermochte er nicht durchzudringen, ja er mußte sich dazu entschließen, als Bratschenspieler in den Konzerten mitzuwirken[1]. Erst nach und nach gelang es ihm, sich zu einer angesehenen Stellung emporzuarbeiten. Nachdem er während der Jahre 1774—1785 die Konzerte im Pantheon geleitet und 1786 mit gutem Erfolg eigene Musikaufführungen in Hanover square Rooms veranstaltet hatte, fand er 1789 bei der Academy of ancient Music Anstellung als Musikdirektor. Von 1791—95 stand er aber auf dem Höhepunkt seines Wirkens. Tatsächlich war er um diese Zeit eine der einflußreichsten Persönlichkeiten in dem musikalischen London. Dies verdankte er nächst seiner Tüchtigkeit und künstlerischen Intelligenz dem glücklichen Umstande, daß Haydn nicht allein 12 Symphonien — es sind die sogenannten Salomonischen — für seine Konzerte komponierte, sondern auch selbst in London erschien, um sie persönlich beim Publikum einzuführen. Beides war für Salomons Unternehmen von ungeheurem Erfolg. Später (1796) veranstaltete der Künstler wieder eigene Konzerte, und im Jahre 1813 machte er sich um das Londoner Musikleben noch insofern verdient, als er die Philharmonic Society mit begründete, jenes Konzertinstitut, in welchem unter andern Künstlern der Neuzeit auch Felix Mendelssohn Bartholdy auftrat, und das heute noch besteht.

Salomon wurde im Januar 1745 zu Bonn geboren und zwar in demselben Hause, in welchem Beethoven das Licht der Welt erblickte[2]. Zum Lehrer hatte er seinen Vater, und schon als dreizehnjähriger Knabe war er so vorgeschritten, daß er in der Kapelle des Kurfürsten Clemens August angestellt werden konnte. Im Jahre 1765 verließ er indes seine Vaterstadt und begab sich auf eine Reise, die ihn nach Berlin und, wie bereits mitgeteilt wurde, an den Hof des Prinzen

1) Pohls Haydn in London. Wien 1867.

2) Dieses Haus befindet sich in der Bonngasse (Nr. 20). In jenem Hause der Rheingasse (Nr. 7), welches früher als Geburtsstätte Beethovens galt, wohnten dessen Eltern erst, als er bereits einige Jahre alt war.

Heinrich führte. Er starb in London infolge eines Sturzes vom Pferde am 25. November 1815.

An Violinkompositionen übergab Salomon der Öffentlichkeit nur 6 Soli, die zu Paris gedruckt, jedoch im Strome der Zeit spurlos untergegangen sind. Das gesamte Streben dieses Künstlers erscheint mehr auf das allgemein Musikalische als auf die Spezialität des Violinspiels und der Violinkomposition gerichtet. Deshalb war er auch weniger Solo- als Quartettspieler. Wie Treffliches er aber in letzterer Beziehung geleistet haben muß, geht daraus hervor, daß Haydn eigens einen Zyklus von Quartetten für ihn komponierte.

Ein erwähnenswerter Schüler Salomons war Friedrich Müller, geb. zu Rheinsberg am 29. Dezember 1752. Bis zum Jahre 1778 gehörte er der Kapelle des kunstliebenden Prinzen Heinrich von Preußen an. Dann begab er sich in Gesellschaft der Mara auf eine Reise nach den skandinavischen Ländern, die ihn infolge eines Liebesverhältnisses zu seiner nachmaligen Frau, der Sängerin Carolina Friederike Walther, nach Stockholm führte. Die genannte Sängerin war nämlich mit dem Kopenhagener Konzertmeister Walther verheiratet, von dem sie sich Müllers wegen scheiden ließ. Als nun in Kopenhagen ihrer beabsichtigten zweiten Ehe Hindernisse in den Weg gelegt wurden, begab sie sich heimlich mit Müller nach Stockholm, wo die Trauung vollzogen, und das Ehepaar zugleich vom Hofe engagiert wurde. 1782 ging Müller mit seiner Frau nach England, kehrte aber im nächsten Jahre schon nach Erringung großer Erfolge in die alte Stellung zurück, in der er auch, wie es scheint, bis zu seinem Ende verblieb. Müller soll sich sowohl im Adagio- wie im Allegrospiel ausgezeichnet haben, insbesondere aber auch der Bachschen Violinsonaten mächtig gewesen sein. Von seinen Kompositionen wurden sechs Violinsolos in Paris, und nach diesen noch andere sechs 1785 in Berlin gedruckt.

Georg Frederic Pinto, geb. 25. September 1786 zu Lambeth in London, war ein weiterer Schüler Salomons. Er zeichnete sich durch große Fertigkeit und schönen Ton aus. Am 23. März 1806 starb er an den Folgen einer Erkältung, welche er sich bei seinem Auftreten in einem Birminghamer Konzert zugezogen hatte.

am Hofe des Prinzen Heinrich von Preußen angestellt. Als dieser seine Kapelle auflöste, ging Salomon 1781 über Paris nach London. Hier erfolgte sein erstes Auftreten als Violinspieler im Covent-Garden-Theater. Anfangs vermochte er nicht durchzudringen, ja er mußte sich dazu entschließen, als Bratschenspieler in den Konzerten mitzuwirken[1]. Erst nach und nach gelang es ihm, sich zu einer angesehenen Stellung emporzuarbeiten. Nachdem er während der Jahre 1774—1785 die Konzerte im Pantheon geleitet und 1786 mit gutem Erfolg eigene Musikaufführungen in Hanover square Rooms veranstaltet hatte, fand er 1789 bei der Academy of ancient Music Anstellung als Musikdirektor. Von 1791—95 stand er aber auf dem Höhepunkt seines Wirkens. Tatsächlich war er um diese Zeit eine der einflußreichsten Persönlichkeiten in dem musikalischen London. Dies verdankte er nächst seiner Tüchtigkeit und künstlerischen Intelligenz dem glücklichen Umstande, daß Haydn nicht allein 12 Symphonien — es sind die sogenannten Salomonischen — für seine Konzerte komponierte, sondern auch selbst in London erschien, um sie persönlich beim Publikum einzuführen. Beides war für Salomons Unternehmen von ungeheurem Erfolg. Später (1796) veranstaltete der Künstler wieder eigene Konzerte, und im Jahre 1813 machte er sich um das Londoner Musikleben noch insofern verdient, als er die Philharmonic Society mit begründete, jenes Konzertinstitut, in welchem unter andern Künstlern der Neuzeit auch Felix Mendelssohn Bartholdy auftrat, und das heute noch besteht.

Salomon wurde im Januar 1745 zu Bonn geboren und zwar in demselben Hause, in welchem Beethoven das Licht der Welt erblickte[2]. Zum Lehrer hatte er seinen Vater, und schon als dreizehnjähriger Knabe war er so vorgeschritten, daß er in der Kapelle des Kurfürsten Clemens August angestellt werden konnte. Im Jahre 1765 verließ er indes seine Vaterstadt und begab sich auf eine Reise, die ihn nach Berlin und, wie bereits mitgeteilt wurde, an den Hof des Prinzen

---

1) Pohls Haydn in London. Wien 1867.

2) Dieses Haus befindet sich in der Bonngasse (Nr. 20). In jenem Hause der Rheingasse (Nr. 7), welches früher als Geburtsstätte Beethovens galt, wohnten dessen Eltern erst, als er bereits einige Jahre alt war.

Heinrich führte. Er starb in London infolge eines Sturzes vom Pferde am 25. November 1815.

An Violinkompositionen übergab Salomon der Öffentlichkeit nur 6 Soli, die zu Paris gedruckt, jedoch im Strome der Zeit spurlos untergegangen sind. Das gesamte Streben dieses Künstlers erscheint mehr auf das allgemein Musikalische als auf die Spezialität des Violinspiels und der Violinkomposition gerichtet. Deshalb war er auch weniger Solo- als Quartettspieler. Wie Treffliches er aber in letzterer Beziehung geleistet haben muß, geht daraus hervor, daß Haydn eigens einen Zyklus von Quartetten für ihn komponierte.

Ein erwähnenswerter Schüler Salomons war Friedrich Müller, geb. zu Rheinsberg am 29. Dezember 1752. Bis zum Jahre 1778 gehörte er der Kapelle des kunstliebenden Prinzen Heinrich von Preußen an. Dann begab er sich in Gesellschaft der Mara auf eine Reise nach den skandinavischen Ländern, die ihn infolge eines Liebesverhältnisses zu seiner nachmaligen Frau, der Sängerin Carolina Friederike Walther, nach Stockholm führte. Die genannte Sängerin war nämlich mit dem Kopenhagener Konzertmeister Walther verheiratet, von dem sie sich Müllers wegen scheiden ließ. Als nun in Kopenhagen ihrer beabsichtigten zweiten Ehe Hindernisse in den Weg gelegt wurden, begab sie sich heimlich mit Müller nach Stockholm, wo die Trauung vollzogen, und das Ehepaar zugleich vom Hofe engagiert wurde. 1782 ging Müller mit seiner Frau nach England, kehrte aber im nächsten Jahre schon nach Erringung großer Erfolge in die alte Stellung zurück, in der er auch, wie es scheint, bis zu seinem Ende verblieb. Müller soll sich sowohl im Adagio- wie im Allegrospiel ausgezeichnet haben, insbesondere aber auch der Bachschen Violinsonaten mächtig gewesen sein. Von seinen Kompositionen wurden sechs Violinsolos in Paris, und nach diesen noch andere sechs 1785 in Berlin gedruckt.

Georg Frederic Pinto, geb. 25. September 1786 zu Lambeth in London, war ein weiterer Schüler Salomons. Er zeichnete sich durch große Fertigkeit und schönen Ton aus. Am 23. März 1806 starb er an den Folgen einer Erkältung, welche er sich bei seinem Auftreten in einem Birminghamer Konzert zugezogen hatte.

Der Violinist Theodor (oder Samuel Dietrich) Grosse wurde 1756 (oder 1757) in Berlin geboren. Er war nach Fétis ein Schüler Lollis, sein Spiel soll sich durch Tonschönheit und großen Stil ausgezeichnet haben. Schon 1779 in der Kapelle des Prinzen von Preußen, machte er 1780 (nach Brenet 1781) eine Kunstreise nach Paris, wo er sich im Concert spirituel mit Beifall hören ließ. Nach dem Regierungsantritt Friedrich Wilhelms II. kam er in die königl. Kapelle, starb aber bereits, 33 Jahre alt, im Jahre 1789. Eine Reihe Violinkompositionen seiner Hand zählt Fétis auf.

Von größerer Bedeutung als Dresden und Berlin war für die Entwickelung deutschen Violinspiels Mannheim, da aus dem dortigen Musikleben nach und nach die eigentliche nationale Schule hervorging. Die Tonkunst hatte zu allen Zeiten am pfälzischen Hofe einen günstigen Boden gefunden, stand aber besonders seit dem Regierungsantritt Karl Theodors (1742) in Blüte. Schubart berichtet darüber folgendes: „Gleich bei Anfang dieses Jahrhunderts war allein zur Unterhaltung der fürstlichen Musik ein Vermächtnis von 80000 Fl. jährlich gestiftet. Dies Vermächtnis ist so fest gegründet, daß es kein Kurfürst mehr umstoßen kann. Daher darf es niemand wundern, wenn die Musik in der Pfalz in kurzem zu einer so bewunderswerten Höhe aufstieg. Doch hat sie erst dem vorigen Kurfürsten den Glanz zu verdanken, der sogar den Neid des stolzen Auslandes erregt und seinen Hof zu einer Schule des wahrhaft guten Geschmacks in der Tonkunst gemacht hat. Dieser Kurfürst spielte die Flöte, und war ein enthusiastischer Verehrer der Tonkunst. Er zog nicht nur die ersten Virtuosen der Welt an seinen Hof, errichtete musikalische Schulen, ließ Landeskinder von Genie reisen; sondern verschrieb auch noch mit vielen Kosten die trefflichsten Stücke aus ganz Europa, und ließ sie durch seine Tonmeister aufführen...... Das Theater des Kurfürsten und sein Konzertsaal waren gleichsam ein Odeum, wo man die Meisterwerke aller Künstler charakterisirte. Die abwechselnde Laune des Fürsten trug sehr viel zu diesem Geschmacke bei. Jomelli, Hasse, Graun, Traetta, Georg Benda, Sales, Agricola, der

Londoner Bach, Gluck, Schweizer wechselten da Jahr aus Jahr ein mit den Kompositionen seiner eigenen Meister ab, so daß es keinen Ort der Welt gab, wo man seinen musikalischen Geschmack in einer Schnelle so sicher bilden konnte, als Mannheim. Wenn der Kurfürst in Schwetzingen war und ihm sein vortreffliches Orchester dahin folgte, so glaubte man in eine Zauberinsel versetzt zu seyn, wo alles klang und sang. Aus dem Badehause seines Hesperiden-Gartens ertönte Abends die wollüstigste Musik; ja aus allen Winkeln und Hütten des kleinen Dorfes hörte man die magischen Töne seiner Virtuosen, die sich in allen Arten von Instrumenten übten".

Die erste bedeutungsvolle Gestalt, welche uns aus dem Geigerchor dieses Orchesters entgegentritt, ist Johann Karl Stamitz, geb. 1719, nach anderer Angabe 19. Juni 1717 zu Deutschbrod in Böhmen, gest. 1761 in Mannheim. Er wird als Begründer der Mannheimer Violinschule betrachtet. Der Sohn eines Schullehrers und Stadtkantors, war er bereits in jungen Jahren mit Musik beschäftigt, und sowohl im Violinspiel wie auch in der Komposition der Schüler seines Vaters. Über seine weitere Kunstbildung ist nichts bekannt. Wir wissen nur, daß er seit 1741 Violinist und seit 1745 Konzertmeister in der Mannheimer Kapelle war. Auch über seine Amtstätigkeit ist kaum eine Spur von Licht verbreitet. Selbst bei Schubart, der sonst ziemlich eingehend über die vorzüglichsten Mitglieder der Mannheimer Hofmusik urteilt, findet sich nur folgendes, sehr allgemein gehaltenes Raisonnement: „Stamiz der Vater, ein berühmter ungemein gründlicher Violinist. Seine Konzerte, Trios, Solis, sonderlich seine Symphonien sind noch immer in großem Ansehn, ob sie gleich eine alternde Miene haben. Den Mangel neumodischer Schnörkel ersetzt er durch andere solidere Vorzüge. Er hat die Natur der Geige tief studirt; daher scheinen einem die Sätze gleichsam in die Finger zu fallen. Seine Bässe sind so meisterhaft gesetzt, daß sie den heutigen seichten Komponisten zu einem beschämenden Muster dienen könnten." Mit der letzteren Bemerkung wird man es nicht allzugenau nehmen dürfen. Als sie niedergeschrieben wurde, gab es schon andere Meister in Deutschland, von Italien nicht zu reden, deren Werke zum Studium nicht nur in betreff der Bässe,

sondern auch sonsthin empfehlenswerter waren, als gerade die Erzeugnisse Stamitzens [1]). Die Gestaltung derselben hat allerdings etwas Normales, dabei sind sie aber so altväterisch philisterhaft, trocken und allen Inhaltes bar, daß es nicht jedermanns Sache wäre, sie als Muster, wenn auch nur in betreff der Bässe, aufzustellen [2]). Offenbar nahm sich Stamitz als Tonsetzer die Werke italienischer Meister, insbesondere diejenigen Tartinis, zur Richtschnur. Ein echt deutscher Zug ist indessen seinen Arbeiten nicht abzusprechen, und dies möchte die bemerkenswerteste Seite daran sein, die auch jedenfalls Veranlassung gegeben hat, ihn als den „Stammvater des deutschen Violinspiels" zu bezeichnen. Allein man darf hierbei keineswegs an eine schon selbständig ausgebildete nationale Richtung denken, und muß sich vielmehr vergegenwärtigen, daß auch das Mannheimer Violinspiel zu jener Zeit noch ganz entschieden in dem Mutterboden der italienischen Kunst wurzelte. Und wenn auch die Mannheimer Schule für die Emanzipierung vom welschen Einfluß am geeignetsten sich erwies, weil in ihr hauptsächlich deutsche Geiger wirkten und gebildet wurden, so erfolgte eine völlige Befreiung von dem fremden Elemente doch erst mit Ende des 18. Jahrhunderts [3]).

Sind wir, wie erwähnt, über die amtliche Tätigkeit von Stamitz in Mannheim ziemlich wenig unterrichtet, so ist neuerdings durch Brenet (Les concerts en France) ein interessantes Licht auf einen Pariser Aufenthalt des Künstlers gefallen. Am 8. September 1754 trat er als ausübender Künstler sowie als Komponist vor das Publikum des Concert spirituel, indem er ein Violinkonzert und eine Sonate für viola d'amore, beide seiner Komposition, ausführte und außerdem eine eigene Symphonie „mit Hörnern und Oboen" spielen ließ. Am 26. März 1755 gab es eine andere Symphonie von ihm „mit Klari-

1) Fétis gibt ein vollständiges Verzeichnis seiner Kompositionen.

2) Zwei „Divertimenti" von Stamitz sind in D. Alards „Maîtres classiques du Violon" neu abgedruckt.

3) In Hillers „Wöchentlichen Nachrichten", Jahrg. 2, S. 167, findet sich ein Mitgliederverzeichnis der pfälzischen Kapelle vom Jahre 1767, in welchem Chr. Cannabich und Jos. Toeschi als Konzertmeister, Ignaz Fränzl und Danner als erste, und Wilh. Cramer, sowie Karl und Anton Stamitz als zweite Geiger aufgeführt sind.

netten und Jagdhörnern“ zu hören. Allerdings hatte Rameau bereits im Jahre 1751 Hörner und Klarinetten in einem Ballett verwendet, immerhin gebührt Stamitz das Verdienst, derart besetzte Symphonien, zu denen übrigens die nötigen neuen Bläser von einem reichen Mäcen, dem Generalpächter Le Riche de la Pouplinière, aus Deutschland verschrieben wurden, zuerst in Frankreich aufgeführt und dadurch, wie Brenet meint, bedeutend zur Entwicklung der Symphonie in Frankreich beigetragen zu haben. — In wie gutem Andenken Stamitz' Wirksamkeit in Paris geblieben sein mußte, erhellt daraus, daß sein gleich zu erwähnender Sohn Karl, etwa 20 Jahre später, auf seinen in Paris gestochenen Werken nicht versäumte, sich „fils du fameux Stamitz“ zu nennen.

Unter Stamitzens zahlreichen Schülern sind zu nennen: seine beiden Söhne Karl und Anton, sowie Christian Cannabich.

Karl Stamitz, geb. 7. Mai 1746, gest. 1801, nimmt unser Interesse nicht weiter in Anspruch, da er, obwohl ursprünglich Violinist, seinen Ruf als Bratschist und Viola d'amour-Spieler begründete. Von seinem Bruder Anton, geb. 1753 in Mannheim, weiß man nur, daß er sich als Violinspieler und Komponist auszeichnete, mit Karl 1770 nach Paris ging und dort der Lehrer Rudolph Kreutzers wurde [1]).

In betreff Christian Cannabichs gibt uns Schubart genauere Mitteilungen. Er sagt von ihm: „Sein Strich ist ganz original. Er hat eine ganz neue Bogenlenkung erfunden. Es fällt außerordentlich schwer, das originelle seiner Striche zu bestimmen: es ist bei weitem nicht Tartinische Steifigkeit (?), noch weniger das Laxe von Ferrari. So zwanglos, als sich nur denken läßt, führt er den Bogen, und bringt Tiefen und Höhen, Stärke und Schwäche, auch die feinsten Nebenschattirungen mit Vollgewalt heraus. Seine originelle Art, mit dem Bogen zu malen, hat eine neue Violinsekte hervorgebracht.“

Cannabich war indessen, soweit wir zu urteilen vermögen, nicht sowohl ein außerordentlicher Solospieler, als ein vorzüglicher Konzertmeister und Lehrer, eine Erscheinung, die überhaupt charakte-

1) Anton und Karl Stamitz werden von Brenet unter den Solisten des Concert spirituel während der Jahre 1773—77 aufgezählt.

ristisch für deutsche Violinisten ist. Während die italienischen Geiger und, wie wir später sehen werden, auch die französischen mit unverkennbarer Vorliebe dem Solospiel ihre Kräfte widmeten, waren die deutschen, ohne das letztere gerade zu vernachlässigen, durch die gesamte Entwicklung der nationalen Musik und deren tiefen kombinatorischen Geist, namentlich seit Mitte des achtzehnten Jahrhunderts, vorwiegend auf die Verfolgung allgemeinerer tonkünstlerischer Tendenzen hingewiesen. Es wurden ihnen von den schaffenden Tonmeistern Aufgaben gestellt, deren Bewältigung mehr voraussetzt, als die einseitige Tätigkeit des Solospielers, nämlich eine ernstere, von selbstischen Zwecken befreite Richtung, sowie eine gründliche und umfassende musikalische Durchbildung. Dieses Erfordernis setzte einerseits der Verbreitung des reinen Virtuosentums in Deutschland einen festen Damm entgegen, der nur in vereinzelten Fällen durchbrochen wurde, und erzeugte andererseits die allgemeinere Herausbildung eines gediegenen Musikertums, wie denn Deutschland tatsächlich vorzugsweise das Vaterland der guten Musiker ist. Notwendig mußten in dieser Beziehung die deutschen Konzertmeister, welche noch bis tief in dieses Jahrhundert hinein die eigentlichen Lehrmeister im Orchester- und Ensemblespiel waren [1]), mit gutem Beispiel vorangehen. Wir sahen schon, daß Pisendel, Graun und Benda neben ihrer Tätigkeit als Violinisten hauptsächlich für Ausbildung des Orchesterspiels wirkten. Auch von Cannabich wird dies besonders gerühmt. Schubart berichtet, daß er von der Natur selbst zum Konzertmeister gebildet sei und daß in der Anführung eines Orchesters und in der Bildung von Künstlern sein vorzüglichstes Verdienst bestehe. Dann sagt er weiter von ihm: „Das mit Recht so hochberühmte pfälzische Orchester hat diesem Manne das Meiste von seiner Vollkommenheit zu danken. Nirgends wird Licht und Schatten besser markirt, die halben, mittel und ganzen Tinten fühlbarer ausgedrückt, der Töne Gang und Verhalt dem Hörer

1). Heutzutage ist es üblich geworden, die Orchesterdirigenten vom Klavier herbeizuholen. Musiker aber, die ihr ganzes Leben nur an diesem Instrumente zugebracht haben, können unmöglich klare Vorstellungen vom Orchesterorganismus und dessen Handhabung besitzen. Oft haben diese Herren nicht einmal ausreichendes Gehör und Taktgefühl. Ausnahmen hiervon können eben nur die Regel bestätigen.

so einschneidend gemacht, und die Katarakte des Harmoniestromes in seiner höchsten Höhe anwirkender vorgetragen, als hier. Die meisten jungen Mitglieder dieses trefflichen Musikchors sind Cannabichs Zöglinge. Man kann die Pflicht des Ripienisten nicht vollkommener verstehen, als Cannabich. Er besitzt die Gabe, mit dem bloßen Nicken des Kopfes und Zucken des Ellenbogens das größte Orchester in Ordnung zu erhalten. Er ist eigentlich der Schöpfer des gleichen Vortrags, welcher im pfälzischen Orchester herrscht. Er hat alle jene Zaubereien erfunden, die jetzt Europa bewundert. Kein Orchester der Welt hat es je in der Ausführung dem Mannheimer zuvorgethan. Sein Forte ist ein Donner, sein Crescendo ein Katarakt, sein Diminuendo ein in die Ferne hinplätschernder Krystallfluß, sein Piano ein Frühlingshauch. Die blasenden Instrumente sind alle so angebracht, wie sie angebracht seyn sollen: sie heben und tragen, oder füllen und beseelen den Sturm der Geigen. Lord Fordice pflegte, als er Deutschland bereiste, zu sagen: Preußische Taktik und Mannheimer Musik setzen die Deutschen über alle Völker hinweg. Und als Klopstock das dasige Orchester hörte, rief der große, selten bewunderte Mann ekstatisch aus: „Hier schwimmt man in den Wollüsten der Musik“.

Die Behauptung Schubarts, daß Cannabich der Erfinder aller jener von Europa bewunderten Zaubereien in betreff der Orchestertechnik sei, erscheint sehr zweifelhaft, wenn man andere in seinen Schriften befindliche Mitteilungen dagegen hält. So sagt er an einer andern Stelle: „Der große Jomelli war der Erste, der die musikalische Farbengebung bestimmte. Das Staccato der Bässe, wodurch sie fast den Nachdruck des Orgelpedals erhielten; die genauere Bestimmung des musikalischen Kolorits; und sonderlich das allwirkende Crescendo und Decrescendo sind sein! Als er diese Figur in einer Oper zu Neapel zum ersten Male anbrachte, richteten sich alle Menschen im Parterre und den Logen auf, und aus weiten Augen blickte das Erstaunen. Man fühlte die Zauberkraft dieses neuen Orpheus, und von der Zeit an hielt man ihn für den ersten Tonsetzer der Welt“.

Wenn man sich bei diesem Zitat erinnert, daß Cannabich sich auf Kosten des Kurfürsten von Mannheim von 1760—63 in Neapel aufhielt, um dort unter Jomellis Leitung Studien zu machen, so liegt

die Annahme sehr nahe, daß er „jene Zaubereien" des Orchesterspiels zur Hauptsache dort kennen gelernt hatte, wodurch indes seine Bedeutung für die Ausbildung der deutschen Orchestermusik keineswegs geschmälert werden kann. Interessant und wichtig ist es immerhin, zu erkennen, daß auch in dieser Beziehung ein Anstoß von Italien ausging.

Cannabich war auch Komponist, und Schubart charakterisiert ihn in dieser Beziehung folgendermaßen: „Cannabich verbindet mit der schönsten Kunsteinsicht das beste deutsche Herz. Man muß ihn sprechen und seine Kompositionen selbst vortragen hören, um darüber richtig urtheilen zu können. Ein einziger falscher Strich, schiefe Bogenlenkung kann seinen Stükken, die ganz originell sind, einen falschen Karakter geben, und daher auch falsche Urtheile darüber veranlassen. Ich habe sie in der höchsten Vollkommenheit vortragen hören und mir schienen sie doch immer mehr Studium der Geige und der äußeren Verzierungen der Tonkunst, als tiefes Schöpfen aus dem kristallenen Meere der Harmonie selbst zu verrathen. Seine Symphonien vom ganzen pfälzischen Orchester vorgetragen, schienen mir damals das Non plus ultra der Symphonie zu sein. Es ist nicht bloß Stimmengetöß, wie der Pöbel im Aufruhr durcheinanderkreischt, es ist ein musikalisches Ganzes, dessen Theile wie Geisterausflüsse wieder ein Ganzes bilden. Der Hörer wird nicht bloß betäubt, sondern von niederstürzenden, bleibenden Wirkungen erschüttert und durchdrungen".

Bei anderer Gelegenheit bemerkt Schubart dagegen: „Als Tonsetzer bedeutet er in meinen Augen nicht viel. In Bizarrerien des Strichs, im tiefen Studium des musikalischen Kolorits, in einigen lieblichen Modemaschen besteht der ganze Charakter seiner Kompositionen. Seine Ballete sind nicht übel; allein in 50 Jahren wird sie kein Mensch mehr lesen. Cannabich ist ein Denker, ein fleißiger, geschmackvoller Mann, aber kein Genie. Fleiß kompilirt, und seine Kompilationen zerstäuben; Genie erfindet — und seine Erfindungen wetteifern mit der Ewigkeit. Vielleicht mag auch dies das Feuer Cannabichs schwächen, daß er in seinem Leben keinen Wein trank". Zur richtigen Würdigung der letzteren Bemerkung ist in Betracht zu

ziehen, daß Schubart ein eifriger Diener des Bacchuskultus war. Indessen gesteht er trotzdem mit liebenswürdigem Gerechtigkeitssinn zu, daß Cannabich es in produktiver Hinsicht mit Wassertrinken dennoch weiter gebracht habe, als Toeschi, der zweite Konzertmeister im Mannheimer Orchester, mit Weintrinken. Übrigens geht aus den teilweise sich widersprechenden Bemerkungen Schubarts über Cannabich hervor, daß seine Urteile häufig mehr der augenblicklichen Stimmung als festen Kunstprinzipien entsprangen. Cannabichs Kompositionen machen uns heute den Eindruck sorgsam und studiengerecht ausgeführter, doch völlig trockener und gehaltloser Arbeiten.

Dieser Violinmeister wurde 1731 (nach anderen 1724) in Mannheim geboren und starb nach Lipowski[1]) 1798 in Frankfurt, nach Gerber 1797 in München. Er begab sich nach letzterer Stadt, wie Lipowski berichtet, mit dem Hofe im Jahre 1778, nachdem er 1765 zum Konzertmeister bei der italienischen Oper, 1775 aber zum Musikdirektor ernannt worden war[2]). Den ersten Unterricht erhielt er von seinem Vater, welcher ihn später der Lehre Stamitzens teilhaftig werden ließ. Sodann studierte er noch mehrere Jahre auf Kosten des Kurfürsten in Italien bei Jomelli.

Ein weiterer Zögling Stamitz', dann Basconis[3]) und Cannabichs war Wilhelm Cramer, der als besondere Zierde der Mannheimer Schule gilt. Konnte er auch als Tonsetzer mit seinem Sohne nicht wetteifern, dessen klassische Pianoforteetüden heute noch Gegenstand ungeteilter Anerkennung sind, so war er doch sicher ein ebenso vorzüglicher ausübender Künstler als dieser aus der Clementischen Schule hervorgegangene Meister. Sein Violinspiel wird ebensosehr gerühmt, wie seine seltene Befähigung zum Konzertmeister. Geboren war Cramer 1743 oder 45 zu Mannheim. Schon im siebenten Jahre

---

1) S. dessen Tonkünstlerlexikon.

2) Gerber gibt, jedenfalls irrtümlich, an, daß Cannabich 1765 an die italienische Oper „nach München“ berufen worden sei.

3) Über Basconi ist wenig bekannt. Nach Marpurg (Krit.-histor. Beitr.) stammte er aus Sizilien, diente 1745—1760 im Mannheimer Orchester und leitete 1753—1757 die Proben zu den Intermezzi. Auch komponiert hat er einiges (Eitner, Q.-L.).

konnte er sich als Solospieler hören lassen. Einige Jahre später begab er sich auf eine Kunstreise nach Holland und trat dann in die Mannheimer Kapelle, der er bis 1773 angehörte. In diesem Jahre wurde er durch den Londoner Konzertunternehmer J. C. Bach veranlaßt, die Themsestadt zu besuchen. Brenet gibt an, daß Cramer 1769 in Paris im Concert spirituel aufgetreten sei, was sicher zuverlässig ist, fügt aber hinzu, daß er schon damals im Begriffe gewesen sei, nach England zu gehen. Jedenfalls fand in London sein Spiel so großen Beifall, daß er sich entschloß, ganz von Mannheim nach der Themsestadt überzusiedeln. Er wurde bald eine vielbegehrte Persönlichkeit und bekleidete zunächst das Dirigentenamt der Hofkonzerte in Buckinghamhouse und Windsor. Dann wurde er Vorspieler an der italienischen Oper und an den Konzerten für „alte Musik" sowie der Gesellschaft „Musical-Fund" (später Royal Society of Musicians). Eine Zeitlang stand er gleichfalls den Professional- und Pantheons-Konzerten leitend vor. Die Direktion bei den letzteren mußte er an Salomon abtreten, wie er denn auch bei der italienischen Oper seine Stelle verlor, als Viotti, in London ein Asyl suchend, für dieselbe gewonnen wurde. Die letzten Lebensjahre des Künstlers gestalteten sich, gleichwie bei so vielen in der englischen Hauptstadt wirkenden Musikern, sehr trübselig. Freunde mußten sich seiner annehmen, um ihn vor äußerster materieller Not zu schützen. Unter so traurigen Umständen starb er am 5. Oktober 1799.

Über Cramers Spielweise bemerkt Schubart: „Wilhelm Cramer, ein Geiger voll Genie. Er bildete sich in der Mannheimer Schule, überflog aber seine Lehrmeister bald. Er hält sich jetzt in London auf, und die Engländer nennen ihn den ersten Violinisten der Welt. Wenn auch dies Urtheil übertrieben seyn möchte; so muß man doch gestehen, daß er es zu einer bewundernswerthen Vollkommenheit auf seinem Instrument gebracht hat. Sein Strich ist ganz original: er führt ihn nicht wie andre Geiger gerade herunter, sondern oben hinweg (?) und nimmt ihn kurz und äußerst fein. Niemand stakirt die Noten mit so ungemeiner Präzision wie Cramer. Er spielt sehr schnell, geflügelt, und dieß alles ohne Zwang; doch gelingt ihm das Adagio oder vielmehr das Zärtliche und Gefühlvolle am meisten. Es

ist vielleicht nicht möglich, ein Rondo süßer und herzerfüllender vorzutragen, als Cramer es thut. In diesem Stücke läßt er selbst einen Lolly weit hinter sich. Cramer setzt seine Konzerte, Sonaten und Solos alle selbst, und zwar — gegen die Sitte der meisten heutigen Virtuosen gründlich, und mit trefflichem Geschmack". Zur Ergänzung der letzteren Bemerkung berichtet Pohl[1]), daß J. C. Bach in London angeblich „die letzte Feile an Cramers Kompositionen angelegt habe". Übrigens wird heute wenig darauf ankommen, inwieweit dies begründet ist oder nicht, da Cramers inhaltsleere, gänzlich veraltete Violinkompositionen, von denen Fétis ein spezielles Verzeichnis gibt, für die Nachwelt völlig bedeutungslos geworden sind. Dagegen zählt Cramer zu denjenigen deutschen Violinmeistern, die sich für Hebung des Londoner Musiklebens im vorigen Jahrhundert hochverdient gemacht haben.

Ein Schüler Cramers war der Bruder der ehedem berühmten Sängerin Billington, Carl Weichsel, geb. zu London 1764. Als neunjähriger Knabe trat er bereits in öffentlichen Konzerten auf, später war er im Orchester des königl. Theaters und der Konzerte zu Hanover Square sowie der Philharmonischen Sozietät angestellt. 1830 war er in London noch am Leben. Seitdem ist er spurlos verschollen. Ein Heft Violinsonaten erschien als Op. 1 von ihm im Jahre 1795.

Als ein Schüler Cannabichs ist hier noch dessen Sohn Karl, geb. 1769 in Mannheim, zu nennen. Später unterrichtete ihn Friedrich Eck. In der Theorie und Komposition waren Grätz und Peter Winter seine Lehrer. Nachdem er Hofmusikus in München gewesen und eine zweijährige Studienreise in Italien gemacht, wurde er 1796 Musikdirektor in Frankfurt. In gleicher Eigenschaft kehrte er 1800 nach München zurück. Er starb dort am 1. März 1805.

Neben Stamitz, dem Vater, machte sich unter den älteren Geigern des Mannheimer Orchesters in Ignaz Fränzl (auch Fränzel) eine zweite, für das deutsche Violinspiel wichtige Persönlichkeit geltend. Man kennt weder Lehrer noch Bildungsgang dieses Künstlers. Da

---

1) Haydn und Mozart in London. Wien, Gerold 1867.

er jedoch in Mannheim geboren wurde — 3. Juni 1736 — so darf mit Grund angenommen werden, daß er sich unter den Einflüssen der von Stamitz ausgehenden Wirksamkeit entwickelte. Am 28. November 1750 trat Fränzl in die kurfürstliche Kapelle. Einige Jahre später wurde er Konzertmeister und endlich Hofmusikdirektor. Bei Gerber findet sich außerdem die Notiz, daß er 1790 als erster Direktor des Mannheimer Theaterorchesters fungierte. Daß er ein tüchtiger Violinist gewesen, dafür sprechen mehrfache in Deutschland, Frankreich [1]) und England mit Erfolg unternommene Kunstreisen. Lipowski bemerkt von ihm: „Er gehörte unter die ersten Violinspieler seiner Zeit, welche die Kraft des Bogens kannten, und seine Kenntnisse auf dem Griffbrette der Violine beweisen die künstlichen Passagen in den von ihm verfertigten Violinkonzerten, vorzüglich aber die Bildung seines Sohnes Ferdinand". Weniger günstig lautet das Urteil im Berliner musik. Wochenblatte vom Jahre 1791 über ihn: „Sein Spiel ist zwar feurig und brillant, sein Strich fest und kräftig und sein Ton rein und voll, aber Alles mehr orchestermäßig als virtuos und ohne den zarten schmelzenden Gesang, wodurch die Violine so wunderbar wirkt". Als Tonsetzer war Ignaz Fränzl namentlich in betreff der Violine tätig. Er starb 1803.

Größere Bedeutung hatte in ausübender und produktiver Hinsicht sein Sohn Ferdinand. Über diesen berichtet Schubart: „Frenzel ist ein Geiger der Liebe; man kann nichts süßeres, einschmeichelnderes hören, als seinen Vortrag und seine Erfindungen. Er ist einer der lieblichsten Violinisten unserer Zeit — gleich stark in der Begleitung, wie im herrschenden Vortrag. Sein Strich hat so viel Delikatesse und reizende Anmuth, daß ihn niemand ohne tiefe Rührung hören kann. Er ist kein Sklave von seiner eigenen Manier, sondern trägt auch fremde Arbeit mit Wärme vor. Die von ihm gesetzten Violinstücke gehören unter die besten dieser Art: sie sind zwar nicht brausend und feurig, aber desto tiefgefühlter, inniger und voll von neuen melodischen Gängen. Die Hollandais, Rondos, und andere dergleichen süße Erfindungen der Musik, gelingen ihm sonderlich bis zur magischen

1) Er trat im Jahre 1768 mit ausgezeichnetem Erfolge im Concert spirituel auf.

Täuschung. Sein Allegro rollt so leicht und zwanglos weg, daß er nichts zu thun scheint, wenn er alles thut. Vielleicht ist nur seine Bogenlenkung etwas zu verkünstelt und gezwungen; wenigstens ist sie nicht so frei, wie Tolly's seine".

In der Allgem. musik. Ztg. vom Jahre 1803 (Nr. 18) heißt es in einem Bericht aus München: „Fränzl spielt mit Feuer und Ausdruck, sein Ton ist schmelzend und rührend, sein Vortrag zart und geschmackvoll. Sehr verschieden ist seine Manier von jener des Herrn Eck. Dieser geht mehr ins Große, sein Spiel ist für große Säle berechnet, er sucht durch kühne, aber mit Einsicht hingeworfene Massen über den Beifall des Zuhörers zu gebieten. Herrn Fränzel's Spiel ist ruhiger, stiller; durch schmeichelnde Verzierungen, sanfte Wendungen, sucht er mehr die Herzen zu gewinnen, als das Gemüth tief aufzuregen und zu erheben. Er geht seinen eignen Gang, und ist darin zu loben. Die hohen Töne der Violine des Herrn Fränzl scheinen uns etwas quiekend und schreiend. Die Mitteltöne aber sind unbeschreiblich süß und in die Seele dringend. Schwierigkeiten trägt er sehr artig und geschmackvoll vor. Doppelgriffe, die er sehr liebt, sind ihm ein Spiel, und immer rein. Das Adagio war fast im Geschmack und der Manier eines Nardini vorgetragen, und machte, da dies eben jetzt eine neue Sache ist, eine schöne Wirkung".

Großes Interesse bietet folgende aus dem Jahre 1802 herrührende Kritik Spohrs über Fränzl, den er in Petersburg hörte: „Der vorzüglichste Geiger, der damals in Petersburg anwesend war, ist Fränzl. Er hält die Violine noch nach der alten Methode auf der rechten Seite des Saitenhalters und muß daher mit gebücktem Kopfe spielen. Dazu kommt, daß er den rechten Arm sehr hoch hebt und die üble Angewohnheit hat, bei ausdrucksvollen Stellen die Augenbrauen in die Höhe zu ziehen. Sein Spiel ist rein und sauber. Im Adagio macht er viele Läufer, Triller und andere Verzierungen mit einer seltenen Deutlichkeit und Delikatesse. Sobald er aber stark spielt, wird sein Ton rauh und unangenehm, weil er den Bogen zu langsam und zu dicht am Stege führt, und ihn zu sehr auf die Saite drückt. Die Passagen macht er deutlich und rein, aber immer in der Mitte des Bogens, folglich ohne Abwechselung von Stärke und Schwäche".

Als Spohr Fränzl 1815 in München wiederum hörte, fand er Veranlassung, über ihn zu bemerken: „Herr M. D. Fränzel spielte sein altes Violinkonzert mit Janitscharenmusik. Die Komposition ist in dem süßlich faden Geschmack der Pleyl'schen Epoche und kann jetzt unmöglich noch gefallen. Eben so veraltet ist auch sein Spiel, von dessen früheren Vorzügen nur noch das Feuer übrig geblieben ist, das ihn aber jetzt oft zur Undeutlichkeit und unreinen Intonation fortreißt".

Eine Vergleichung der vorstehenden Urteile ergibt, welch einen bedeutenden Umschwung das Violinspiel zu Anfang des vorigen Jahrhunderts erfahren hatte. Den höher gespannten Anforderungen vermochte ein in seinen jüngeren Jahren so beliebter Künstler wie Fränzl nicht mehr gerecht zu werden.

Ferdinand Fränzl, geb. 24. Mai 1770 in Schwetzingen, trieb das Violinspiel, in welchem der Vater ihn unterwies, seit dem fünften Lebensjahre. Zwei Jahre später ließ er sich am Mannheimer Hofe bereits als Solospieler hören und 1782 wurde er zum Kammermusikus ernannt. Bald begab er sich, zunächst (1785) in Gesellschaft seines Vaters auf Kunstreisen. In Straßburg angelangt, benutzte er die Gelegenheit, bei Richter und Pleyel theoretischen Unterricht zu nehmen. Hierauf besuchte er Frankreichs Hauptstadt, in der er sich jedoch nicht Geltung verschaffen konnte, weil Paris damals eine nicht geringe Anzahl auserlesener Geiger besaß, an deren Spitze Viotti stand. Er wandte sich alsbald nach Italien, namentlich um unter Leitung des Pater Martini in Bologna Kompositionsstudien zu machen, und besuchte dann die Städte Rom, Neapel und Palermo. 1791 kehrte er nach Frankfurt a. M. zurück, um an Karl Cannabichs Stelle zu treten. Mehrere Jahre lebte er hier ruhig, dann trieb es ihn wieder hinaus in die Ferne, und nachdem er sich längere Zeit in Offenbach aufgehalten hatte, begab er sich 1802 auf den Weg nach Petersburg und Moskau, Städte, die seit Ende des 18. Jahrhunderts neben Paris und London wegen ihrer pekuniären Ergiebigkeit immer häufiger von renommierten ausübenden Künstlern besucht wurden.

Zu Ende 1806 traf Fränzl wieder in Deutschland ein und über-

nahm die Dirigentenstelle am Hoftheater zu München. Diese war soeben erst durch den Tod des Sohnes Christian Cannabichs, Karl, in dessen Funktion Fränzl schon einmal getreten, erledigt worden.

Neben seiner amtlichen Tätigkeit führte Fränzl von hier ab nicht minder ein bewegtes Wanderleben als Violinspieler, welches ihn nach Paris, Amsterdam, Wien und Leipzig führte. Auch eine zweite italienische Reise unternahm er 1823. Im folgenden Jahre war er wieder in München. Trotz seines vorgerückten Alters fand er indessen immer noch keine Ruhe. Er wandte sich, 1827 pensioniert, nach Genf, dann wieder in seine Heimat und wählte endlich Mannheim zu seinem Aufenthaltsorte. Hier starb er am 19. November 1833.

Unter seinen zahlreichen Kompositionen gibt es einige Konzerte für die Violine, die sich im Hinblick auf gewandte formelle Gestaltung und fließenden Stil, sowie anmutige, gefällig ansprechende Erfindung vorteilhaft vor den meisten damaligen gleichartigen Produktionen auszeichnen. Unverkennbar in ihnen ist der Einfluß Viottis. Ihre Wirkung auf die weitere Öffentlichkeit wurde indes ebensosehr durch die Hauptvertreter der Pariser Schule, wie durch Spohrs epochemachendes Auftreten verdunkelt und dermaßen in den Hintergrund des Musiklebens gedrängt, daß sie nicht jene Verbreitung fanden, die ihnen unter günstigeren Umständen wohl zu teil geworden wäre.

Aus der Lehre Ignaz Fränzls ging außer dessen Sohn noch der zu Anfang des vorigen Jahrhunderts vielgenannte Geiger Friedrich Wilhelm Pixis, geb. 1786 zu Mannheim, hervor. Er begann bereits als fünfjähriger Knabe seine Studien, zunächst unter Leitung eines gewissen Ritter, setzte sie dann bei dem Violinisten Luci oder Luigi in Offenbach fort und vollendete sie mit Hilfe Fränzls. In seinem neunten Jahre ließ er sich schon öffentlich hören, und alsbald begab er sich in Gesellschaft seines Vaters und Bruders, des berühmten Klavierspielers Johann Peter Pixis, auf eine längere Kunstreise, die über Karlsruhe, Stuttgart, Göttingen, Kassel, Braunschweig und Bremen nach Hamburg führte. Hier traf die Künstlerfamilie 1798 ein, und Fr. W. Pixis benutzte die sich darbietende Gelegenheit, bei Viotti, der damals gleichfalls in Hamburg war, noch eine Zeitlang zu studieren. Spohr, der ihn 1802 in Königsberg hörte, schrieb

damals in sein Tagebuch über ihn folgende Zeilen nieder: „Sein Ton ist kraftlos und der Vortrag ohne Ausdruck. Dabei hat er eine schlechte Bogenführung. Er faßt den Bogen eine Handbreit vom Frosche (eine damals viel verbreitete Gewohnheit) und hebt den rechten Arm viel zu hoch. So fehlt ihm alle Kraft im Striche und die Nüancen von *p* und *f* fallen bei seinem Spiele ganz fort. Seine Passagen waren matt und ohne Ausdruck, ja er griff sogar sehr falsch und kratzte zuweilen, daß den Zuhörern die Ohren wehthaten.“ Spohr fügte später vorstehenden Bemerkungen hinzu: „Auf diese sicher viel zu harten Urtheile wird mein Lehrer (Franz Eck) wohl eingewirkt haben, der ein sehr strenger Richter war. P. hatte sich, als ich ihn 10 Jahre später in Wien wieder sah, zu einem ausgezeichneten Violinisten herangebildet und bewährte sich auch als Professor am Konservatorium zu Prag als tüchtiger Lehrer.“ Diese, eines Spohr durchaus würdige Berichtigung entspricht vollkommen dem allgemeinen Urteile über Pixis' Leistungsfähigkeit. Es bleibt noch zu bemerken, daß der Künstler, nachdem er 1804—1806 in dem Mannheimer Orchester tätig gewesen, über Wien 1810 nach Prag ging, und hier, nachdem er zuerst als Dirigent am Theater gewirkt hatte, die Leitung des Violinunterrichts an der Musikschule übernahm, bei welcher er bis zu seinem Tode, den 20. Oktober 1842, rühmlich beschäftigt war.

Der letzte bedeutsame, noch direkt aus der Mannheimer Schule herstammende Violinist, welchen wir hier zu berücksichtigen haben, ist Johann Friedrich Eck, geboren 1766 zu Mannheim. Sein Vater stammte aus Böhmen und wurde wahrscheinlich durch Stamitz in die Mannheimer Kapelle gezogen, in welcher er als erster Hornist angestellt war. Seinen Sohn unterrichtete zuerst der kurpfälzische Kammermusikus Christian Danner, jener Künstler, der zu Ende des 18. Jahrhunderts in Karlsruhe als Konzertmeister am markgräflich badenschen Hofe wirkte. Dieser erwarb sich das Verdienst, aus seinem Schüler einen Meister zu machen, welcher zu den ausgezeichnetsten deutschen Violinisten des 18. Jahrhunderts zu zählen ist. 1778 stand Eck in der Münchener Kapelle, der er zehn Jahre lang angehörte; dann übernahm er die Direktion beim Nationaltheater.

Nachdem er sich 1801 verheiratet und seine Stellung aufgegeben hatte, verließ er Deutschland für immer, um in Paris eine neue Heimat zu suchen. Seit jener Zeit verscholl er, wir wissen nur, daß er um 1810 in Bamberg starb. Seine Violinkompositionen stehen ziemlich auf einem Niveau mit denen Ferdinand Fränzls, doch sind sie trockner wie diese.

Über seine vorzügliche Leistungsfähigkeit als Violinist gibt Reichardt in seiner musikalischen Monatsschrift folgende Auskunft: „Er besitzt alles, was zu einem vollkommenen Virtuosen gehört, und was jetzt so wenige haben: großen und schönen Ton, vollkommen reine Intonation — was sehr, gar sehr viel heißt — Vortrag, Ausdruck, Geschmack, ganz außerordentliche Fertigkeit, Festigkeit und Sicherheit. Außer Salomon in London, wie ich ihn 1786 daselbst hörte, hat mir kein Violinist größeres Vergnügen gewährt."

Eck wurde indes für das deutsche Violinspiel nicht sowohl durch seine eigenen Leistungen von Wichtigkeit, als vielmehr durch die Ausbildung seines jüngeren Bruders Franz, den wir als Lehrmeister Ludwig Spohrs besonders zu schätzen haben.

Franz Eck, 1774 in Mannheim geboren, trat nach absolvierter Lehrzeit in die Münchener Kapelle. Ein Liebesabenteuer zwang ihn aber, die bayrische Residenz 1801 für immer zu verlassen. Er begab sich auf Reisen, konzertierte während des Jahres 1802 in Deutschland, namentlich in Hamburg und Berlin, und ging dann in Begleitung L. Spohrs nach Petersburg. Hier fand er 1803 als Soloviolinist am kaiserl. Hofe eine Stellung. Doch schon ein Jahr später überfiel ihn eine Geisteskrankheit, infolge deren er nach Deutschland zurückgebracht wurde. Er starb 1804 im Irrenhause zu Straßburg.

Über sein Spiel bemerkt Spohr: „Die Abwechselung von Stärke und Schwäche in seinen Tönen, die Deutlichkeit in seinen Passagen, die geschmackvollen Verzierungen, womit er selbst die unbedeutendste Komposition zu heben weiß, verleihen seinem Spiel einen unwiderstehlichen Reiz. Sein Spiel war gesetzt, kraftvoll und doch immer wohlklingend." Daß aber Eck trotz alledem kein besonderer Musiker war, ersehen wir aus einer andern Mitteilung seines Schülers, in der es heißt: „Beim Einüben dieser Duette mit Eck wurde es mir

zuerst klar, daß mein Lehrer, wie so viele Geiger der französischen Schule, doch kein durchgebildeter Künstler war; denn so vollendet er auch seine Konzertsachen und einige andere, ihm von seinem Bruder eingeübte Kompositionen vortrug, so wenig verstand er es, in den Geist fremder Sachen einzudringen. Es hätte bei diesen Duetten füglich ein Rollentausch stattfinden und vom Schüler dem Lehrer angedeutet werden können, wie sie vorzutragen seien. Auch merkte ich bei einem Kompositionsversuch, den Eck machte, daß dieser unmöglich der Komponist der Violinkompositionen und Quartette sein könne, die er bisher für seine Kompositionen ausgegeben hatte. Später erschienen auch die Konzerte unter dem Namen des ältern Eck und die Quartette unter dem Danzi's in Stuttgart."

Franz Eck scheint in der Tat wenig komponiert zu haben; wenigstens wurde von ihm nichts veröffentlicht, und Fétis spricht nur von einem Konzerte seiner Arbeit, dessen Manuskript er zufällig besaß. Daß er dennoch sich als Tonsetzer bei Spohr, und zwar mit fremden Kompositionen, in Respekt zu setzen versuchte, ist freilich ebenso abgeschmackt als lächerlich.

Durch Cannabich, den Vater und Sohn, Ferdinand Fränzl und Joh. Friedrich Eck wurde, wie aus den vorhergehenden Mitteilungen ersichtlich ist, die Mannheimer Violinschule infolge der 1777 vollzogenen Vereinigung Bayerns mit der Kurpfalz nach München verpflanzt, da der Hof die besten Kräfte mit sich nach der letzteren Stadt führte. Mannheims bisherige Bedeutung als Residenz und Mittelpunkt einer vorzüglichen Musikpflege erlosch hierdurch. Es blieb dort nur ein ansehnliches Musikchor zum Dienst des Mannheimer deutschen Theaters zurück. Wenn auch Münchens musikalische Bedeutung durch diese künstlerische Bereicherung wesentlich gehoben wurde, so befand sich die Tonkunst dort doch vorher schon in gutem Zustande. Kurfürst Karl Albrecht von Bayern, der spätere Kaiser Karl VII., war, wie uns Schubart berichtet, selbst ein Kenner der Tonkunst. „Er spielte den Flügel und die Violine mit ziemlicher Fertigkeit und soll selbst einige Stücke in Musik gesetzt haben, die man natürlicherweise lobte,

weil er Kaiser war. Er ließ (nach damaliger Sitte) viele fremde Sänger und Virtuosen aus Italien kommen. Aber die traurigen Schicksale, die er später erlitt, haben Leben und Weben der Musik in Baiern in ziemliche Stockung gebracht. Unter seinem Sohn Maximilian Joseph hob sich die Musik wieder. Dieser Kurfürst war selbst ein trefflicher Tonkünstler. Er spielte die Viol de Gamb als Meister, strich in seinen meisten Konzerten immer die Violine mit und setzte einige Kirchenstücke auf, die im besten Geschmack geschrieben sind. Er berief Tozzi als Kapellmeister." So war denn, als die Mannheimer Künstler herbeizogen, in München ein wohlbestellter Boden für die musikalische Tätigkeit bereit.

Unter den Violinspielern bei der Münchener Hofmusik zeichneten sich vor allen die Gebrüder Cröner (von Maximilian Joseph 1749 in den Adelstand erhoben) und Holzbogen aus. Der älteste Cröner, mit Vornamen Franz Ferdinand, wurde 1718 in Augsburg geboren. Sein Vater war fürstbischöflicher Hofmusikus. Im Augsburger Jesuitenkloster erzogen, pflegte er nebenbei unter väterlicher Anleitung das Studium mehrerer Instrumente, unter denen ihn besonders die Violine anzog. Kurfürst Karl Albrecht von Bayern schickte ihn, nachdem er ihn 1737 samt seinem Vater als Hof- und Kammermusikus in Dienst genommen, zur weiteren Ausbildung nach Italien. Er kehrte als trefflich geschulter Violinist von dort zurück und bereiste darauf mit seinen Brüdern einen großen Teil der europäischen Länder. Nach Kaiser Karls VII. Tode beförderte ihn Maximilian Joseph zu seinem Konzertmeister und Musikdirektor. Er starb in München am 12. Juni 1780.

Franz Karl Cröner, der zweite Bruder, geb. 1722 in Augsburg, war zuerst Kammerdiener beim Reichsprälaten Münchsroth, trat aber 1747 als Kammermusikus in die Kapelle Maximilians III. Er spielte vorzugsweise die Violine und Viola da Gamba, war auch Komponist und veröffentlichte 1760 sechs Violintrios in Amsterdam. An Manuskripten hinterließ er Konzerte, Symphonien, Quartette usw. Am 5. Dezember 1787 erfolgte sein Tod.

Der jüngste Cröner endlich, Johann Nepomuk, geb. 1735 in München, wurde durch seinen Bruder Franz Ferdinand gebildet,

und war besonders stark im Ton und delikaten Vortrag. Lipowsky berichtet, daß er am 24. Juni 1785 starb, während Gerber ihn noch 1786 als Vizekonzertmeister in der Münchener Kapelle wirken läßt. Schubart meldet uns von ihm, „daß er erster Konzertmeister des Kurfürsten und zugleich Lehrer des Prinzen in der Violine war. Der Kurfürst stand gewöhnlich neben ihm, wenn eine Symphonie gespielt wurde, und spielte mit ihm die Violine. Cröner war ein ungemein guter Ripienist, nur verstand er die Kunst nicht, ein Orchester mit Vortheil zu lenken; daher ging es hier oft sehr anarchisch zu. Der Kurfürst sah den Unfug wohl, aber steuerte demselben aus Güte des Herzens so wenig, als er dem politischen Unfug seiner Minister steuerte. Dieser Cröner zeichnete sich auch im Sologeigen besonders aus: er hatte einen ungemein insinuanten Strich, kurz, aber niedlich; nur fiel er dadurch zu sehr ins Gepützelte und nie gelang es ihm, das Mark aus der Geige zu holen. Das Tempo rubato wußte er meisterhaft anzubringen, nur ging er mit dieser Kostbarkeit zu verschwenderisch um, und brachte dadurch nicht selten den Begleiter aus der Fassung. Er liebte mehr den komischen, als den ernsthaften Vortrag". An anderer Stelle bemerkt derselbe Berichterstatter: „Konzertmeister Cröner — nun todt! — war ein angenehmer Solospieler, nur zu tändlend; sein Bogen zog die Noten nicht mit der Wurzel heraus, sondern berührte blos ihre Spitzen. Das zu häufig angebrachte Tempo rubato machte seinen Vortrag muthwillig, und nicht schön. Als Konzertmeister übertraf ihn der selige Holzbogen weit".

Wahrscheinlich mußte Cröner, nachdem die Mannheimer Künstler der Münchener Kapelle einverleibt worden, wegen seiner Unzulänglichkeit als Konzertmeister in eine sekundäre Stellung treten, und so könnte Gerber gleichfalls recht haben, ihn als Vizekonzertmeister zu bezeichnen.

Joseph Holzbogen empfing seine Ausbildung in Padua bei Tartini, zu dem er 1753 (nach Lipowsky 1759) auf Antrieb seines Fürsten, Herzog Clemens von Bayern, ging. Bei seiner Rückkehr in die Heimat wurde er (1762) zum Hofkonzertmeister in München ernannt. Burney, der ihn dort hörte, berichtet: „Holzbogen besitzt eine große Fertigkeit in der Hand, zieht einen schönen Ton aus seinem

Instrument und hat mehr Feuer, als man bei jemand aus der Tartinischen Schule erwartet, welche sich mehr durch Delikatesse, Ausdruck und sehr feinen Vortrag, als durch Lebhaftigkeit und Abwechselung auszuzeichnen pflegt". Lipowsky bemerkt dagegen, freilich nur vom Hörensagen, über ihn, „daß er zwar Finger und Bogen in seiner Gewalt hatte, die Triller und Doppeltriller gleich gut machte, und die größten Schwierigkeiten mit Leichtigkeit rein ausführte, allein keinen rührenden Ausdruck hervorzubringen, und keinen edlen Geschmack in sein Spiel zu bringen verstand". Von seinen Kompositionen wurde nichts veröffentlicht. Er starb zu München 1779.

Die Bemühungen der Mannheimer Schule für die Entwicklung eines national deutschen Violinspiels fanden sehr bald auch entsprechende theoretische Ergänzung durch die verdienstlichen Bestrebungen Leopold Mozarts, dessen Name schon allein durch die musterhafte Kunstbildung seines Sohnes Wolfgang Amadeus verewigt ist. Leopold Mozart wurde am 14. November 1719 in Augsburg geboren und starb am 28. Mai 1787 in Salzburg. Nachdem er sich den juristischen Studien gewidmet, trat er in die Dienste des Erzbischofs von Salzburg und versah hier von 1762 bis zu seinem Tode die Funktionen des Konzert- und Vizekapellmeisters. Er war kein musikalisches Genie, aber, was auch unschätzbar ist, ein Mann von tüchtiger Bildung, hellem, scharfem Verstande, tiefer Einsicht in die Forderungen seines Berufs, gewissenhaftester Pflichttreue und von unbestechlichem künstlerischem Ernst. Diese Eigenschaften befähigten ihn in seltenem Maße zur musikalischen Pädagogik, und wie er sie geübt, beweist nächst der Jugendgeschichte seines Sohnes die von ihm vorhandene Violinschule[1]) (1756). Sie wird allen wesentlichen, an ein derartiges Werk zu stellenden Forderungen gerecht und verbindet Bestimmtheit und Klarheit des Ausdrucks, folgerichtige methodische Führung des Lehrenden und Lernenden durch alle Teile der Violintechnik, soweit dieselbe damals entwickelt war, mit gediegenen, von echt

1) Als wertvolle Ergänzung derselben ist Reichardts „Über die Pflichten des Ripien-Violinisten" (Berlin und Leipzig bei Decker, 1776) zu betrachten.

musikalischem Geiste getragenen Maximen und Anschauungen, und warmer, eindringlicher Hingebung an die Sache. Natürlich ist von dem Inhalt dieser Arbeit im Laufe der Dezennien manches veraltet, allein der Kern derselben bleibt unvergänglich, denn es sind die wahren Prinzipien der Kunst, die Mozart aufstellt. So ist denn unzweifelhaft, daß die Mozartsche Violinschule einen sehr wichtigen Faktor für die Entwicklung des deutschen Geigenspiels im achtzehnten Jahrhundert bildete, um so mehr, als sie lange Zeit hindurch das einzige deutsche Lehrbuch dieser Art war, des Umstandes nicht zu gedenken, daß sie mehrmals, und zwar in den Jahren 1756, 1770 und 1787 wiederholt aufgelegt wurde. Außerdem erschienen in Wien 1791 und 1804 — in letzterem Jahre gleichfalls in Leipzig — neue Ausgaben davon, und daß das Werk auch im Auslande hohe Schätzung fand, beweisen die Übersetzungen desselben ins Französische und Holländische. Hatte Geminiani, dessen Violinschule[1]) 16 Jahre vor der Mozartschen erschien, in diesem Fache den Ruhm der Priorität für sich, so gebührt seinem deutschen Nachfolger das unbestrittene Verdienst, gründlicher, ausführlicher, sowie logischer und namentlich glücklicher in der Wahl seiner Notenbeispiele gewesen zu sein. Er handelt in zwölf Hauptstücken[2]), denen eine für die Gegenwart völlig bedeutungslose Einleitung über die Violine sowie über den Ursprung der Musik vorausgeht, 1) von den Noten und Schlüsseln, Taktarten, Notenwerten und Pausen; 2) von der Haltung der Violine und des Bogens; 3) von den Forderungen, die der Schüler zu beobachten hat, bevor er zu spielen anfängt; 4) von der Ordnung des Herauf- und Herabstriches; 5) von der Handhabung des Bogens insbesondere; 6) von den Triolen; 7) von den verschiedenen Veränderungen des Bogenstrichs bei gleichen Noten und Figuren; 8) von den einfachen, zusammengesetzten und vermischten Applikaturen; 9) von den Vorschlägen usw.; 10) von dem Triller; 11) von dem Tremolo, Mordente und einigen andern willkürlichen Auszierungen und 12) von dem richtigen Notenlesen und guten Vortrage überhaupt.

1) Vergl. S. 99 ff.

2) Die obigen Angaben stützen sich auf die 3. Auflage von Mozarts Violinschule.

Die aus vorstehenden Zitaten ersichtliche stoffliche Disposition und die Art der Detailbegründung des zu Lehrenden war im allgemeinen normgebend für alle Violinschulen bis in die Neuzeit. Mozart begnügt sich nicht damit, durch das Wort die Forderungen des kunstgemäßen Violinspiels festzustellen, er erläutert vielmehr alles, was er sagt, durch trefflich erfundene, obwohl immer nur kurze, einfache Notenbeispiele, und zeigt hier nicht bloß die richtige, sondern häufig auch zugleich die falsche Spielart. Dabei weiß der Autor, trotz einer gewissenhaften, überall ins einzelne gehenden Darstellung, sich so gedrängt und knapp zu halten, daß er nie ermüdend oder verwirrend wird. Immer läßt er sich nur auf das Wesentliche ein und vermeidet sorgfältig, Dinge einzuflechten, welche nicht unbedingt zur Sache gehören. Daß er dies alles mit reiflicher Überlegung tat, darüber gibt er uns selbst in der Vorrede seines Buches Aufschluß, indem er sagt: „Es ist noch vieles abzuhandeln übrig. Dieß ist der Vorwurf, den man mir vielleicht machen wird. Doch was sind es für Sachen? Solche, die nur dazu gehören, der schlechten Beurtheilungskraft manches Concertisten ein Licht anzuzünden, und durch Regeln des guten Geschmackes einen vernünftigen Solospieler zu bilden. Den Grund zur guten Spielart überhaupt habe ich hier geleget; das wird mir niemand absprechen. Dieß allein war auch itzt meine Absicht. Hätte ich alles das übrige noch vortragen wollen, so würde das Buch noch einmal so groß angewachsen seyn: welches ich doch hauptsächlich zu vermeiden gedachte . . . . . . Ich hätte freylich die in diesem Buche vorkommenden Materien noch viel weitläufiger abhandeln, und nach dem Beispiele einiger Schriftsteller alles von anderen Wissenschaften da und dort einschlagendes einmischen, sonderbar aber bey den Intervallen ein weit mehreres sagen können. Doch, da es meistens Sachen sind, die, theils zur Setzkunst gehören: theils oft mehr des Verfassers Gelehrsamkeit an den Tag zu legen, als dem Schüler zu nutzen dastehen: so habe ich alles weggelassen, was mir das Buch hätte vergrößern können. Und eben der beliebten Kürze halben ist es geschehen, daß die im 4. Hauptstücke mit zwoen Violinen angefangene Beyspiele nimmer so fortgesetzet, und überhaupts alle die übrigen Exempeln etwas kürzer sind angebracht worden.“

Mozart übergab seine Violinschule der Öffentlichkeit in der Überzeugung, daß sie ein Erstlingswerk ihrer Art sei[1]). Offenbar waren ihm Chr. Simpsons, Monteclairs und Geminianis Arbeiten unbekannt geblieben. Dies ergibt sich übrigens auch bei einem Vergleich mit dem Werke des italienischen Meisters[2]) nach Anlage und Durchführung. Wenn Geminiani sich auf Verwertung der Prinzipien seines Meisters Corelli beschränkte, so schöpfte Mozart dagegen zunächst aus eigener Erfahrung und Beobachtung mit Berücksichtigung der gesamten, damals vorhandenen Violinliteratur, namentlich aber der Tartinischen Kompositionen. Er hatte, wie er selbst sagt, schon viele Jahre vor Veröffentlichung der Schule die in derselben enthaltenen Regeln für seine Zöglinge niedergeschrieben. Daher dies sorgsame Eingehen auf Einzelheiten, die selbständig entschiedene und scharf zugespitzte Formulierung der Gebote und Verbote, überhaupt der wohldurchdachte und klar bewußte Ton seiner Didaktik. In dieser Hinsicht zeichnen sich die Hauptstücke 4, 5, 6 und 7 vorzugsweise aus. Sie enthalten eine mit tiefer Einsicht abgefaßte Erörterung von Lehrgegenständen, die in Geminianis Violinschule kaum dem Namen nach berührt werden. Hier zeigt sich, wie weit der deutsche Meister dem italienischen an Lehrtalent und positiver Behandlung des Stoffes überlegen ist. Bei ihm ist jedes Wort, weil sachgemäß, treffend und fördernd für den Studierenden, während Geminiani sich teilweise doch nur in unfruchtbaren Spekulationen ergeht.

Mozart war ein unbedingter Vertreter der gediegenen musikalischen Richtung, sowie eines gesunden, natürlichen Geschmackes, und wundern darf es daher nicht, wenn er mit aller Entschiedenheit gegen das Virtuosentum zu Felde zieht. Er betrachtete die Violine vor allem als Gesangsinstrument. Hiervon ausgehend nennt er das

---

1) Ohne Frage ist Otto Jahn dadurch irregeleitet worden. In seiner Mozartbiographie (Aufl. II, Bd. 1, S. 10) sagt er von der fraglichen Violinschule: „es war die erste, eine lange Reihe von Jahren die einzige ..... Anweisung zum Violinspiel“, während Simpsons, Monteclairs und Geminianis Violinschulen schon vorher erschienen waren.

2) Über die Violinschulen Simpsons (1660) und Monteclairs (1720) vermag ich nicht zu urteilen, da sie mir unzugänglich geblieben sind.

Cantabile „das schönste in der Musik". „Manche meynen", so fährt er fort, „was sie wunderschönes auf die Welt bringen, wenn sie in einem Adagio Cantabile die Noten rechtschaffen verkräuseln und aus einer Note ein paar Dutzend machen. Solche Notenwürger legen dadurch ihre schlechte Beurtheilungskraft zu Tage, und zittern, wenn sie eine lange Note aushalten oder nur ein paar Noten singbar abspielen sollten, ohne ihr angewöhntes ungereimtes und lächerliches Fickfack einzumischen." Das Gesangliche war ihm also Hauptnorm für die Forderungen, welche er an ein gutes Violinspiel stellt. Als wichtigstes Element dafür erkennt er die Tonbildung, und so fordert er vor allem einen „rechtschaffenen und mannbaren Ton". „Was kann wohl," so fragt er, „abgeschmackteres seyn, als wenn man sich nicht getrauet die Geige recht anzugreifen; sondern mit dem Bogen die Seyten kaum berühret und eine so künstliche Hinaufwispelung bis an den Sattel (Steg) der Violine vornimmt, daß man nur da und dort eine Note zischen höret, folglich nicht weiß, was es sagen will; weil alles lediglich nur einem Traume gleichet. Solche Luftviolinisten sind so verwegen, daß sie die schwersten Stücke aus dem Stegreif weg zu spielen, keinen Anstand nehmen. Denn ihre Wispeley, wenn sie gleich nichts treffen, höret man nicht: Dieß aber heißt bei ihnen angenehm spielen. Die größte Stille dünket sie sehr süße. Müssen sie laut und stark spielen; alsdann ist die ganze Kunst auf einmal weg." Aber weit entfernt davon, die Mannigfaltigkeit des Ausdrucks beschränken zu wollen, bemerkt er vielmehr: „Der Bogenstrich soll bald eine ganz modeste, bald eine freche, bald eine ernsthafte, bald eine scherzhafte, jetzt eine schmeichelnde, jetzt eine gesetzte und erhabene, jetzt eine traurige, jetzt aber eine lustige Melodie hervorbringen."

Wie Mozart über den künstlerischen Vortrag mit besonderer Rücksicht einerseits auf die streng musikalische und andererseits auf die virtuose Richtung dachte, geht aus folgendem hervor: „Der gute Vortrag einer Komposition nach dem heutigen Geschmacke ist nicht so leicht, als sichs manche einbilden, die sehr wohl zu thun glauben, wenn sie ein Stück nach ihrem Kopfe recht närrisch verzieren und verkräuseln; und die von demjenigen Affecte gar keine Empfindung

haben, der in dem Stücke soll ausgedrücket werden. Und wer sind die Leute? Es sind meistens solche, die, da sie kaum im Takte ein wenig gut fortkommen, sich gleich an Concerte und Solo machen, um (nach ihrer dummen Meinung) sich nur fein bald in die Zahl der Virtuosen einzudrängen. Manche bringen es auch dahin, daß sie in etlichen Concerten oder Solo, die sie rechtschaffen geübet haben, die schwersten Passagen ungemein fertig wegspielen. Diese wissen sie nun auswendig. Sollen sie aber nur ein paar Menuete nach der Vorschrift des Komponisten singbar vortragen; so sind sie es nicht im Stande: ja man sieht es in ihren studirten Concerten schon. Denn so lang sie ein Allegro spielen, so gehet es noch gut: wenn es aber zum Adagio kömmt; da verrathen sie ihre Unwissenheit und ihre schlechte Beurtheilungskraft in allen Tacten des ganzen Stücks ...... Die musikalischen Stücke von guten Meistern richtig nach der Vorschrift lesen, und nach dem im Stücke herrschenden Affecte abspielen ist weit künstlicher, als die schweresten Solo und Concerte studiren. Zu dem letzten braucht man eben nicht viel Vernunft. Und wenn man so viel Geschicklichkeit hat, die Applicaturen auszudenken: so kann man die schwersten Passagen von sich selbst lernen; wenn nur eine starke Übung dazu kömmt. Das erste hingegen ist nicht so leicht. Denn man muß nicht nur alles angemerkte und vorgeschriebene genau beobachten, und nicht anders, als wie es hingesetzet ist, abspielen: sondern man muß auch mit einer gewissen Empfindung spielen ..... Man schließe nun selbst, ob nicht ein guter Orchestergeiger weit höher zu schätzen sey, als ein purer Solospieler? Dieser kann alles nach seiner Willkühr spielen, und den Vortrag nach seinem Sinne, ja nach seiner Hand einrichten: da der erste die Fertigkeit besitzen muß, den Geschmack verschiedener Komponisten, ihre Gedanken und Ausdrücke allsogleich einzusehen und richtig vorzutragen. Dieser darf sich nur zu Hause üben, um alles rein herauszubringen, und andere müssen sich nach ihm richten; jener aber muß alles vom Blatte weg, und zwar oft solche Passagen abspielen, die wider die natürliche Ordnung des Zeitmaases lauffen; und er muß sich meistens nach andern richten. Ein Solospieler kann ohne große Einsicht in die Musik überhaupts seine Concerte erträglich, ja auch mit Ruhme abspielen; wenn er nur einen

reinen Vortrag hat: ein guter Orchestergeiger aber muß viele Einsicht in die ganze Musik, in die Setzkunst. und in die Verschiedenheit des Charakters, ja er muß eine besondere lebhafte Geschicklichkeit haben, um seinem Amte mit Ehren vorzustehen; absonderlich, wenn er seiner Zeit den Anführer eines Orchesters abgeben will. Vielleicht sind aber einige, welche glauben, daß man mehr gute Orchestergeiger als Solospieler findet? Diese irren sich. Schlechte Accompagnisten giebt es freylich genug; gute hingegen sehr wenig: denn heut zu Tage will alles Solo spielen. Wie aber ein Orchester aussieht, welches aus lauter Solospielern besteht, das lasse ich jene Herren Componisten beantworten, die ihre Musiken dabey aufgeführet haben."

Gewährt die vorstehende, auch heute noch beherzigenswerte Kundgebung schon an sich im allgemeinen lebhaftes Interesse durch die Geradheit und Offenheit, mit der Mozart in ungeschminkter Weise seinen Anschauungen und Wahrnehmungen Ausdruck verleiht, so wird sie insbesondere noch bedeutsam durch die scharfe Betonung des Gegensatzes zwischen dem guten Musikertum und der exklusiven virtuosen Richtung. Es ist ein höchst bemerkenswerter Umstand, daß schon damals, beim ersten Auftauchen des Virtuosentums sich so gewichtige Stimmen gegen dasselbe erhoben. Mit Recht dürfen wir darin ein sprechendes Symptom deutschen Geistes erblicken, welcher von jeher in allen Gebieten des Wissens und der Kunst gegen das Äußerliche, Oberflächliche ankämpfend, mit Vorliebe dem Gediegenen, Tüchtigen gehuldigt hat.

Man könnte glauben, daß Mozart übertreibt, wenn er von einem Orchester spricht, das aus lauter Solospielern besteht. Seine Behauptung war indessen nicht aus der Luft gegriffen; er hatte nahe genug ein Beispiel davon vor sich. Offenbar bezieht sich die fragliche Äußerung auf die Stuttgarter Kapelle, über die Schubart bemerkt: „Das Orchester am Würtembergischen Hofe bestand aus den ersten Virtuosen der Welt — und eben das war sein Fehler. Jeder bildete einen eigenen Kreis, und die Anschmiegung an ein System war ihm unerträglich. Daher gab es oft im lauten Vortrage Verzierungen, die nicht ins Ganze gehörten. Ein Orchester, mit Virtuosen besetzt, ist eine Welt von Königen, die keine Herrschaft haben." Und ferner:

„So stark und geübt das Orchester war, so schien es doch durch seine vielen Virtuosen zu leiden. Ein Virtuos ist sehr schwer in die Ufer des Ripienisten zu zwingen, er will immer austretten, und selbst wogen."

Inzwischen scheint es doch, daß Jomelli, den wir schon bei früherer Gelegenheit[1]) als einen Mann von eben so großer Geistesgegenwart wie Energie kennen gelernt, während seiner Amtsführung als württembergischer Hofkapellmeister (1753—1769) mit diesem Virtuosenorchester sehr bedeutendes geleistet hat. Man müßte sonst an Schubarts Mitteilungen vollständig irre werden, wenn er z. B. sagt: „Durch ihn (Jomelli) ist ehemals die Tonkunst am württembergischen Hofe zu einer so bedeutenden Höhe emporgestiegen. Niemand verstand die Kunst besser, ein Orchester von hundert und mehr Personen so zu lenken, als wäre Gedanke, Odem, Strich, Schlag, Empfindung — eins." Und ferner: „Jomelli stand noch an der Spizze des gebildetsten Orchesters der Welt. Der Geist der Musik war groß und himmelerhebend, und wurde so ausgedrückt, als wäre jeder Tonkünstler eine Nerve von Jomelli."

Bestätigt werden diese etwas überschwenglichen Urteile im wesentlichen durch eine Mitteilung in Gerbers Lexikon. Es heißt dort von Jomelli: „Geschätzt wegen seiner großen Verdienste, geliebt als ein Menschenfreund, und gefürchtet, weil er überall uneingeschränkte Vollmacht hatte, herrschte er als ein Gott über seine Untergebenen. Wie er sein ganzes Orchester zu einerley Empfindungen zu beleben, jedes Glied desselben an seine Ideen zu fesseln, überall Ordnung und eine beynahe unglaubliche Pünktlichkeit im Licht und Schatten zu erhalten, und mit dem Adlerblick seines feurigen Auges alles nach seinem Willen zu regiren im Stande war, kann man kaum glauben, wenn man nicht Augenzeuge davon war."

In Stuttgart huldigte man im Gegensatz zu Mannheim und München ausschließlich der italienischen Kunst. Außer einer Menge italienischer Sänger und Sängerinnen war insbesondere auch das Violinspiel durch drei Italiener, nämlich durch Lolli, Ferrari und

---

1) Vergl. S. 158.

Nardini vertreten. Der künstlerische Glanz, mit welchem sich der Württemberger Hof zu Anfang der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts umgab, war aber überhaupt auch unstreitig mehr Modesache als Bedürfnis. Begreiflich ist es daher, wenn aus jenen Verhältnissen kein dauernder Gewinn für die deutsche Kunst hervorging, welche dort, wenigstens im achtzehnten Jahrhundert, keine gedeihliche Pflege fand. Man zehrte endlich von den Traditionen der Vergangenheit, ohne für die Zukunft zu sorgen. Charakteristisch bemerkte Goethe hierüber bezüglich seines Stuttgarter Besuches im Jahre 1797 [1]: „Es ist sehr interessant zu beobachten, auf welchem Punkt die Künste gegenwärtig in Stuttgart stehen. Herzog Karl, dem man bei seinen Unternehmungen eine gewisse Großheit nicht absprechen kann, wirkte doch nur zu Befriedigung seiner augenblicklichen Leidenschaften und zur Realisirung abwechselnder Phantasien. Indem er aber auf Schein, Repräsentation, Effekt arbeitete, so bedurfte er besonders der Künstler, und indem er nur den niedern Zweck im Auge hatte, mußte er doch die höhern befördern. In früherer Zeit begünstigte er das lyrische Schauspiel und die großen Feste; er suchte sich die Meister zu verschaffen, um diese Erscheinungen in größter Vollkommenheit darzustellen. Die Epoche ging vorbei, allein es blieb eine Anzahl von Liebhabern zurück und zur Vollständigkeit seiner Akademie gehörte auch der Unterricht in Musik, Gesang, Schauspiel und Tanzkunst. Das alles erhält sich noch, aber nicht als ein lebendiges, fortschreitendes, sondern als ein stillstehendes abnehmendes Institut. Aus den brillanten Zeiten des Herzogs Karl, wo Jomelli die Oper dirigirte, ist der Eindruck und die Liebe zur italienischen Musik bei ältern Personen hier noch lebhaft verblieben. Man sieht, wie sehr sich etwas im Publikum erhält, das einmal solid gepflanzt ist. Leider dienen die Zeitumstände den Obern zu einer Art Rechtfertigung, daß man die Künste, die mit wenigem hier zu erhalten und zu beleben wären, nach und nach ganz sinken und verklingen läßt." Sehr tadelnd spricht sich Goethe auch über den damaligen Zustand der Stuttgarter Bühne aus.

Ganz entsprechend diesen Verhältnissen wurden vom Württem-

---

1) S. Goethes „Belagerung von Mainz".

berger Hofe zu jener Zeit Kunst und Künstler behandelt. Ludwig Spohr, welcher 1807 mit seiner Frau dort spielte, gibt uns ein erbauliches Beispiel davon. Er hatte erfahren, daß die „hohen Herrschaften" daran gewöhnt seien, während der musikalischen Vorträge Karten zu spielen. Auf seine Erklärung, unter solchen Umständen sich bei Hofe nicht hören lassen zu können, erhielt er die Zusicherung, daß das Kartenspiel während seiner Produktionen eingestellt werden solle. „Nachdem," so berichtet Spohr, „der Hof an den Spieltischen Platz genommen hatte, begann das Konzert mit einer Ouverture, auf welche eine Arie folgte. Während dem liefen die Bedienten geräuschvoll hin und her, um Erfrischungen anzubieten, und die Kartenspieler riefen ihr „ich spiele, ich passe", so laut, daß man von der Musik und dem Gesang nichts Zusammenhängendes hören konnte. Doch nun kam der Hofmarschall zu mir, um anzukündigen, daß ich mich bereit halten solle. Zugleich benachrichtigte er den König, daß die Vorträge der Fremden beginnen würden. Alsbald erhob sich dieser, und mit ihm alle Übrigen. Die Bedienten setzten vor dem Orchester zwei Stuhlreihen, auf welche sich der Hof niederließ. Unserem Spiele wurde in großer Stille und mit Theilnahme zugehört; doch wagte Niemand ein Zeichen des Beifalls laut werden zu lassen, da der König damit nicht voran ging. Seine Theilnahme an den Vorträgen zeigte sich nur am Schlusse derselben durch ein gnädiges Kopfnicken, und kaum waren sie vorüber, so eilte Alles wieder zu den Spieltischen, und der frühere Lärm begann von Neuem ..... So wie der König sein Spiel beendigt hatte und den Stuhl rückte, wurde das Konzert mitten in einer Arie der Mad. Graff abgebrochen, so daß ihr die letzten Töne einer Cadenz förmlich im Halse stecken blieben. Die Musiker, an solchen Vandalismus schon gewöhnt, packten ruhig ihre Instrumente in den Kasten; ich aber war im Innersten empört über eine solche Entwürdigung der Kunst."

Bei einer so untergeordneten Stellung konnte allerdings die Kunst am Württemberger Hofe nicht gedeihen, geschweige denn irgend einen maßgebenden Einfluß auf die Entwicklung der nationalen Musik ausüben. In der Tat war Stuttgart unter den namhafteren Residenzen Deutschlands auch die einzige, welche in letzterer Beziehung sich unvorteilhaft auszeichnete. Selbst während der Jomellischen Glanzperiode

blieb Stuttgart im deutschen Vaterlande isoliert, da man, wie Gerber ausdrücklich erklärt, sich „weder zu Wien, noch zu Berlin, Dresden und Mannheim um das bekümmerte, was Jomelli in Stuttgart trieb". Vielmehr nahm der welsche Meister deutsche Einflüsse in sich auf, wie sein eigenes Geständnis beweist, daß „er sehr viel von Hasse und Graun gelernt"[1]). Ebensowenig vermochten die namhaften italienischen, doch nur verhältnismäßig kurze Zeit am Stuttgarter Hofe beschäftigten Violinisten eine durchgreifende Wirkung auf die Entwicklung des deutschen Violinspiels auszuüben, da dasselbe zu jener Zeit bereits bestimmte Richtungen eingeschlagen hatte.

Ähnlich wie in Berlin, wurde am Wiener Hofe die Tonkunst, doch in beschränkterer Weise geübt. Kaiser Karl VI. war selbst sehr musikalisch. Er verstand sich sogar darauf, bezifferte Bässe zu harmonisieren, und akkompagnierte die bei ihm stattfindenden musikalischen Produktionen am Klavier. Seine Tochter Maria Theresia und deren Gemahl Franz I., waren gleichfalls der Musik nicht fremd. Regen Anteil nahm auch der Sohn dieses Kaiserpaares, Joseph II., an den Genüssen der Kunst. Er war, wie seine Mutter, im Gesange wohlgeübt, befleißigte sich daneben des Klavier-, Violoncell- und Violaspiels, und musizierte nicht nur täglich während der Nachmittagsstunden, sondern veranstaltete auch in jeder Woche drei Musikaufführungen von größerem Umfange. Indes kam dies alles hauptsächlich der Vokalmusik zu gute, da der Hof sich überwiegend für dramatische Musik, Joseph II. aber insbesondere für die italienische Oper interessierte. Es ist bekannt, daß dieser Fürst für die in seiner Umgebung sich vollziehende, kunsthistorisch so bedeutsame Entwicklung der Instrumentalmusik und deren Hauptträger weder Verständnis noch Sympathie besaß. Unter solchen Umständen war die Pflege dieses Kunstgebietes und der damit im Zusammenhange stehenden praktischen Kunstübung, namentlich aber des Violinspiels, auf andere Stützpunkte angewiesen. Sie fand dieselben vorzugsweise in den aristokratischen

1) Schubart, ges. Schriften, Bd. 5, S. 126.

Kreisen Wiens, die gute Musiker brauchten und suchten. Um für diese Erscheinung, wenn auch nur annähernd, ein richtiges Verständnis zu gewinnen, hat man sich zu vergegenwärtigen, daß der österreichische Adel mit vielleicht beispielloser Freigebigkeit die Förderung der Instrumentalmusik durch Haltung von Privatkapellen begünstigte. Es war damals an der Tagesordnung, entweder ein vollzähliges Orchester oder doch wenigstens eine Art Kammermusik für den eigenen Bedarf an Hauskonzerten oder Tafel- und Abendmusiken zu besitzen, und das Beispiel Wiens wirkte hierin auch nach auswärts, insbesondere aber auf den böhmischen Adel zurück. Natürlich konnten sich nur sehr begüterte Mäcene den Luxus gestatten, ihr musikalisches Personal mit Männern von Fach zu besetzen. Wo dies der Fall war, versahen anerkannte Künstler das Kapellmeisteramt. So stand beispielsweise Haydn beim Fürst Esterhazy, Krommer beim Fürst Graselkowitz und Anton Wranitzky beim Fürst Lobkowitz in Diensten. Auch berühmte auswärtige Musiker suchte man zu gewinnen. Wir erinnern daran, daß Tartini drei Jahre lang beim böhmischen Grafen Kinsky engagiert war.

Reichten aber die pekuniären Mittel zu solchem Aufwande nicht aus, so half man sich dadurch, daß man für die, zur Repräsentation erforderliche Dienerschaft vorzugsweise Individuen wählte, welche das eine oder andere Instrument spielten. Demzufolge war es denn nichts Ungewöhnliches, Kammerdiener, Hofmeister, Sekretäre, und was sonst noch zu einer herrschaftlichen Ökonomie gehört, zugleich als Mitglieder der Hausmusik tätig zu sehen. Wenn das auf solche Weise gesteigerte Bedürfnis nach brauchbaren Orchesterkräften schon an sich einen mächtigen Hebel für die Ausbildung des Instrumentenspiels abgab, so empfing dasselbe auch wichtige Impulse durch das unermüdliche Wirken und Schaffen der Wiener Komponisten. Eine Reihe namhafter, zum größten Teil freilich nur noch dem Namen nach gekannter Tonsetzer war tätig, um jene Ansprüche zu befriedigen, welche aus dem reich entwickelten Musikleben Wiens hervorgingen [1]).

1) Über das reichhaltige Wiener Musikleben von der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ab bis in die Neuzeit enthält E. Hanslicks „Geschichte des Konzertwesens in Wien“ (1869) wertvolle Darstellungen.

Miteinander rivalisierend, wollte man bei seinen Musikaufführungen durch Abwechselung und Neuheit der Programme sich hervortun, und so entfalteten Männer wie Dittersdorf, Hoffmeister, Wanhall, Pleyel, Krommer, Wranitzky, Gyrowetz u. a. nach dem Vorbilde Haydns und Mozarts eine rührige Tätigkeit im Gebiete der sogenannten Kammermusik, zu der damals auch die Symphonie gerechnet wurde. Man kann die Werke dieses Genres, welche damals entstanden, ohne Übertreibung nach Hunderten zählen. Sie sind freilich längst im Strome der Zeit untergegangen, haben jedoch bei ihrem Erscheinen wesentlich mit zur Ausbildung des Instrumenten- und, was unser Interesse besonders in Anspruch nimmt, des Violinspiels beigetragen. Wie allgemein dieses letztere zu Wien im achtzehnten Jahrhundert verbreitet war, beweist schon allein die Tatsache, daß die dortigen Instrumentalkomponisten der Mehrzahl nach die Geige mit Geschick zu handhaben wußten. Bemerkenswerte Beispiele bieten dafür Dittersdorf, Gyrowetz, Krommer und die Gebrüder Wranitzky[1]. Von diesem Bruderpaare war es der jüngere, welcher besonders wichtig für das Wiener Violinspiel wurde, indem er nebst Dittersdorf gewissermaßen als Begründer der dortigen Geigenschule angesehen werden darf.

Karl Ditters v. Dittersdorf, geb. 2. November 1739 zu Wien, gest. am 31. Oktober 1799 auf dem Schlosse Rothlhotta in Böhmen, spricht in seiner Selbstbiographie von den Violinspielern König, Joseph Zügler und Trani, die sämtlich seine Lehrer waren, und jedenfalls zu den besten damaligen Geigern des Ortes gehörten. Man hielt sich, wie überall, so auch in Wien vorzugsweise an die italienischen Muster. Dittersdorf erzählt uns: „Ich nahm die gestochene Sammlung der Locatelli'schen Sonaten, die ich von meinem

1) Außerdem besaß Wien zu jener Zeit an mehr oder weniger geschickten Geigern noch: Starzer (geb. 17.., gest. 1793), Carl Ordonnez, von Geburt ein Spanier, Anton Hofmann (geb. 1723, gest. 1809), Pankraz Huber, sowie Karl und Thaddeus Huber. („Geschichte des Konzertwesens in Wien" von E. Hanslick.) Genannt wird außerdem noch Ferdinand Grossauer (geb. etwa 1704, gest. 14. Sept. 1763), der nach Fux ein vortrefflicher Violinist war. Am 10. Mai 1732 wurde er an der Hofkapelle in Wien angestellt. (Köchel, d. Hofkapelle in Wien.)

neuen Lehrer (Trani) bekommen hatte. So altväterisch diese Sonaten zu jetziger Zeit klingen möchten, so will ich sie doch jedem angehenden Schüler auf der Violine nicht zum Produciren, sondern zum Exerciren, bestens empfohlen haben. Er wird bei Erlernung derselben große Progressen im Fingersatz, in verschiedenen Strichen, Arpeggio's, Doppelgriffen u. s. w. machen". Weiter berichtet Dittersdorf, daß er Zuccharinische, Tartinische und Ferrarische Kompositionen studieren mußte. Aber nicht nur mittelbar, sondern auch unmittelbar durch persönliche Berührung wurde das italienische Violinspiel für Wien maßgebend. Dittersdorf berichtet, daß Trani bei Ferraris Anwesenheit in Wien dessen Busenfreund wurde, und bemerkt dazu: „Überall, wo Ferrari sich hören ließ, mußte er (Trani) accompagniren. Dies wirkte so auf ihn, daß er sich Ferrari's Methode, Fingersatz, Strich und Vortrag ganz zu eigen machte. Zur Dankbarkeit für das vielfältige Accompagniren erlaubte Ferrari ihm, seine schönsten Koncerte und Sonaten abschreiben zu dürfen. Ungeachtet Trani schon einige Jahre nicht mehr Solo spielte, hatte er doch die Gabe, seinen Schülern das beizubringen, was er selbst nicht mehr auszuüben vermochte. So kam es denn, daß ich die Ferrarischen Stücke ganz nach dem Geschmacke ihres Schöpfers spielen lernte, weshalb mich manche Wiener im Scherz Ferrari's kleinen Affen nannten."

Dittersdorf war, wie noch erwähnt sei, schon mit dem zwölften Lebensjahre bei der Privatkapelle des k. k. Feldmarschalls Joseph von Hildburghausen als Violinist tätig. Er mußte sich „bereit halten, bei jeder Akademie, die der Prinz den ganzen Winter hindurch alle Freitage dem hohen Adel zu geben gewohnt war, mit einem Solo aufzuwarten".

Weiterhin wurde Dittersdorf Kapellmeister des Bischofs von Großwardein, 1769 dasselbe bei dem Fürstbischof von Breslau, Graf Schaffgotsch. 1773 wurde er geadelt. Nach dem Tode des Fürstbischofs (1795) verlebte er seine letzten Lebensjahre auf dem Ignaz v. Stillfried gehörenden Schlosse Rothlhotta.

Gewiß war Dittersdorf ein für seine Zeit sehr tüchtiger Violinspieler. Auch in reiferen Jahren ließ er sich gelegentlich noch hören; so in Bologna. Er war dort in Gesellschaft Glucks, und hörte in

der Kirche S. Paolo von dem Geiger Spagnoletto zwischen den Psalmen der Vesper ein Tartinisches Konzert spielen. „Die ganze Kirche," so berichtet er, „war voll von Kennern und Musikliebhabern, und man sah aus den Mienen aller Zuhörer, daß der Violinist allgemeinen Beyfall fand. Gluck sagte zu mir: Nun können Sie auf den Beyfall Ihrer Zuhörer morgen sichere Rechnung machen, da sowohl Ihre Compositionen als Ihr Vortrag viel moderner ist." Gluck hatte wahr gesprochen, denn als Dittersdorf am nächsten Tage sich beim Hochamt hören ließ, fand er alle Anerkennung.

Obgleich Dittersdorfs kompositorische Tätigkeit hauptsächlich der komischen Oper, wie bekannt, gewidmet war, hat er auch eine Reihe Violinkompositionen hinterlassen (Konzerte, Divertimenti und sechs Quartette). Von den letzteren wird auch jetzt hin und wieder eins gespielt, sie verdienten durch ihre anmutig naive Erfindung und ihren harmlosen Humor, nie gänzlich vergessen zu werden.

War auch das Violinspiel, wie aus den vorstehenden Mitteilungen ersichtlich ist, in Wien um die Mitte des 18. Jahrhunderts sehr verbreitet, so zog doch hiervon, den Bedürfnissen gemäß, hauptsächlich die Kammermusik den Vorteil, während das eigentliche Solospiel dort im Vergleich zu andern deutschen Städten sich erst verhältnismäßig spät zu wirklicher Bedeutsamkeit und Geltung erhob. Der Schwerpunkt des Wiener Musiklebens lag eben infolge der von Joseph Haydn eingeschlagenen Richtung, die alle Herzen und Hände in Bewegung versetzte, zu entschieden in dem Bestreben nach gemeinsamer Kunstübung, um eine exklusive Pflege der Geige sogleich zu begünstigen. Deshalb tritt die letztere daselbst als Soloinstrument nicht viel vor dem Schlusse des 18. Jahrhunderts in das zeitgemäße Stadium der Spezialkunst.

Als eine der ersten bemerkenswerten Erscheinungen in dieser Beziehung ist, wie schon bemerkt wurde, Anton Wranitzky zu betrachten. Geboren 1761 im mährischen Marktflecken Neureisch, gest. 1819 in Wien, wurde er ursprünglich für das Studium der Rechte bestimmt, welches er zu Brünn betrieb. Doch war er seit seinem Kindesalter mit Musik beschäftigt, und namentlich widmete er sich eifrig dem

Violinspiel[1]). Dieses vervollkommnete er, als er von Brünn nach Wien gegangen, bis zu ungewöhnlichem Grade, und bald sammelte sich um ihn eine Schar Lernbegieriger, denen er bei seinem Kapellmeisterdienst beim Fürsten Lobkowitz ein hochgeschätzter Mentor wurde. Seine Maximen hat er in einem kurzgefaßten „Violin-Fondament“ von nicht mehr als 18 Seiten niedergelegt, welches sich als ein schwacher Nachhall der Mozartschen Schule erweist. Bemerkenswert ist darin der ausdrückliche Hinweis auf die Anlehnung an die Hauptmeister der italienischen Schule. Nachdem er die „Violinexempel von Fux“ zur Übung empfohlen hat, sagt er: „Mitunter können auch andere Galanterie-Beispiele, um den Schüler bey dem Geschmack zu erhalten, angewendet werden. Da aber die gebundene Art die vorzüglichste ist, so sollen die Schüller dazu am meisten verhalten werden. Hierin wird ihnen der unsterbliche Corelli und Tartini den wesentlichsten Dienst einstweilen verschaffen“.

Wranitzky hat einiges für Violine komponiert, darunter die ehedem sehr beliebten Variationen über das Thema: „Ich bin liederlich“ &c., die mit allerhand Virtuosenstückchen ausgeputzt sind.

Unter seinen zahlreichen Schülern gelangten zu größerer Geltung Türke und Schuppanzigh. Namentlich war es der zweitgenannte, schon aus Beethovens Leben bekannte Künstler, welcher sich bedeutendes Ansehen als Violinist in und außerhalb Wiens errang. Er tat sich indes vorzugsweise als Konzertmeister und Quartettspieler hervor. In letzterer Beziehung galten seine Leistungen lange als Muster für Auffassung und entsprechende Darstellung der betreffenden Kunstgattung. Schuppanzigh erwarb sich das Verdienst, die Quartettmusik durch regelmäßige Aufführungen zuerst in die Öffentlichkeit eingeführt zu haben, womit er in tonangebender Weise allen gleichartigen Unternehmungen anderer Städte voranging. Der Beginn dieser Quartettakademien fällt in das Winterhalbjahr 1804—1805.

---

1) Sein Lehrer war sein älterer Bruder Paul (geb. 30. Dez. 1756 in Neureisch, gest. 28. September 1808 in Wien, Schüler von J. Kraus, Violinist der Esterhazyschen Kapelle unter Haydn, von 1785 an Hofopernkapellmeister in Wien, ein tüchtiger Violinist und fruchtbarer Komponist (Riemann, Musiklexikon).

Außer Schuppanzigh, als Führer derselben, waren dabei zunächst beteiligt: dessen Schüler Mayseder (Violine II), sodann Schreiber, fürstl. Lobkowitzscher Kammermusikus (Viola) und Anton Krafft (Violoncello). Dieser Verband löste sich auf, nachdem Schuppanzigh in die Dienste des Grafen und späteren Fürsten Rasumowsky getreten war [1]). Schindler berichtet darüber in seiner Beethoven-Biographie: „Das schon in jener Zeit ausgezeichnete Quartett: Schuppanzigh — I. Violin, Sina — II. Violin, Weiß — Bratsche, Kraft (Vater) abwechselnd mit Linke — Violoncello, — das späterhin unter dem allgemeinen Namen das Rasumowsky'sche Quartett [2]) die ausgebreitetste und wohlverdiente Celebrität erlangte — dieses Quartett verherrlichte die musikalischen Zirkel des Fürsten Lichnowsky, und diesen vier echten Künstlerseelen hauchte Beethoven nach und nach seinen erhabenen Geist ein." (l. c. Seite 39.)

„Dieser Quartettverein, für dessen musikalisch reine Sitten Beethoven nie aufhörte Sorgfalt zu tragen, galt mit Recht für die einzig wahre Schule, die Quartettmusik Beethovens, diese neue Welt voll erhabener Bilder und Offenbarungen, kennen zu lernen."

Aber nicht nur die Beethovenschen Quartette reproduzierten diese Künstler im Geiste ihres Autors, sie hatten auch durch den persönlichen Verkehr mit Haydn für dessen Werke volles Verständnis gewonnen, und in betreff der Mozartschen Quartette waren ihnen Hofrat Mosel und Abbé Stadler als anerkannte Autoritäten fördernd zur Hand gewesen.

Ignaz Schuppanzigh war der Sohn eines Professors an der Realschule in Wien, und bildete sich zunächst als Liebhaber im Violaspiel aus. Gegen 1796 ging er indessen zur Violine und zugleich ganz zur Musik über, und brachte es bald soweit, daß er 1797 schon eigene Musikakademien im großen Saale des Wiener Augartens veranstalten konnte, die während der schönen Jahreszeit, morgens von 7—9 stattfanden, und jahrelang zu den beliebtesten und gesuchtesten

1) E. Hanslick: Geschichte des Konzertwesens in Wien. S. 203.

2) Fürst Rasumowsky war zu jener Zeit k. russischer Gesandter am Wiener Hofe und ein großer Kunstfreund. Ihm widmete Beethoven die 3 Streichquartette op. 59.

Kunstgenüssen der Kaiserstadt gehörten. Lange Zeit war er auch bei der Hausmusik des Fürsten Rasumowsky als Führer derselben tätig. 1824 erhielt er eine feste Anstellung in der kaiserl. Kapelle, und 1828 übernahm er das Dirigentenamt an der deutschen Oper zu Wien. Doch genoß er die Früchte desselben nicht lange, denn schon sechs Jahre später, am 2. März 1830 starb er in Wien. Geboren wurde er dort 1776.

Reichardt sagt von ihm (Vertraute Briefe aus Wien, Bd. 1, S. 333), daß sein „ausgezeichnetes Talent sich nirgend bestimmter und vollkommener ausspricht, als im Vortrag der Beethovenschen Sachen.“ Sonsthin charakterisiert er sein Spiel (ebendas. Bd. 1, S. 206 f.) folgendermaßen: „Herr Schuppanzigh hat eine eigene pikante Manier, die sehr wohl zu den humoristischen Quartetts von Haydn, Mozart und Beethoven paßt; oder wohl vielmehr aus dem angemessenen launigen Vortrag dieser Meisterwerke hervorgegangen ist. Er trägt die größten Schwierigkeiten deutlich vor, wiewohl nicht immer mit vollkommener Reinheit, worüber sich die hiesigen Virtuosen überhaupt oft wegzusetzen scheinen [1]); er accentuirt auch sehr richtig und bedeutend. Auch sein Cantabile ist oft recht singend und rührend. Er führt seine wohlgewählten, in den Sinn des Componisten recht gut eingehenden Nebenmänner auch gut an, nur störte er mich oft durch die hier allgemein eingeführte verwünschte Art, mit dem Fuße Takt zu schlagen, selbst wo es gar nicht Noth thut, oft nur aus leidiger Gewohnheit, oft auch nur, um das Forte zu verstärken. Überhaupt hört man hier selten ein Forte oder gar Fortissime, ohne daß der Anführer ungestüm mit dem Fuße drein schlägt. Dies stört mir aber allen freien, reinen Genuß, und jeder solcher Schlag unterbricht mir die übereinstimmende, vollendete Ausführung, die er erzeugen helfen soll, und die ich von jeder öffentlichen Producirung erwarte.“

E. Hanslick berichtet a. a. O. über diesen Künstler: „Schuppanzighs Vortrag wird uns von sachkundigen Zeitgenossen als energisch und geistvoll geschildert, nicht frei jedoch von einer gewissen absichtlichen

---

1) Vergl. hierzu Allgem. musik. Ztg., Jahrg. III, 24, und IV, 534.

Zerrissenheit, welche gern durch Trennen zusammengehöriger Phrasen, Hervorheben unwichtiger Noten, selbst durch willkürliche Behandlung des Taktes bedeutend und originell erscheinen wollte und so vielleicht die Quelle einer späteren Vortragsweise wurde, die man kurz die „affektirte“ nennen kann,“ und fügt dann hinzu: „Diesen scharfen Beigeschmack dürfte Sch.s Vortrag erst in späteren Jahren bekommen haben.“

Unter den Schülern Schuppanzighs sind vor allen Joseph Mayseder und Joseph Strauß zu nennen, die man in dem folgenden Abschnitte über das deutsche Violinspiel näher kennen lernen wird.

Die rege Förderung, welche dem Violinspiel während des 18. Jahrhunderts in den Hauptstädten Deutschlands zuteil wurde, fand ihre Ergänzung durch dasjenige, was in dieser Beziehung gleichzeitig an den kleineren Höfen, so wie sonst in kunstsinnigen Städten geschah. Eine nicht geringe Anzahl trefflicher Violinisten erhielt dadurch Gelegenheit, hier und da für die Kunst zu wirken, und dieselbe auch außerhalb der großen Zentralpunkte des nationalen Geisteslebens heimisch zu machen. Nachstehend folgen Mitteilungen über die bemerkenswertesten dieser Künstler, soweit das vorhandene Material dafür ergiebig ist.

In seiner Arbeit „Zur Geschichte der Musik am Hofe von Darmstadt“ (Monatshefte f. Mus.-Gesch. 1900) hat Nagel neben einer Reihe belangloser Fiedler und Geiger geringer Qualität (Neupert, Arnold, Baumann, Möller, Schmied, Cotta[1]), Braun, der vom Backmeister und Futterschreiber zum Kapellmitglied aufstieg, Deuter, der 1758 erster Violinist und stellvertretender Kapellmeister war, Metsch u. a. m.) auch einen tüchtigen Geiger wieder ans Licht gezogen: Wilh. Gottfried Enderle. Über ihn berichtet Gerber (den Fétis wiederholt): „Er wurde geboren zu Bayreuth am 21. Mai 1722, bei verschiedenen Meistern in Nürnberg, dann in Berlin gebildet, erhielt 1748 eine

1) Er wurde in Paris auf Kosten des Landgrafen ausgebildet (um 1680), wie es heißt, von einem Mitglied der „petits violons“.

Stelle in der bischöfl. Kapelle zu Würzburg, von wo er 1753 als Konzertmeister nach Darmstadt berufen wurde.“ Nach Nagel starb er dort am 18. Febr. 1790. Noch ist bekannt, daß er im Mai 1749 in Frankfurt a. M. zwei Konzerte gab.

Gerber versichert, Enderle sei als Künstler wie als Mensch gleich sehr geschätzt worden, und nennt ihn „einen der größten Violinisten seiner Zeit und gründlichen Tonsetzer, nicht allein für die Violin, sondern auch für das Clavier.“ Seine Werke, von denen nichts gedruckt ist, befinden sich zumeist in Darmstadt. Es finden sich darunter Violinkonzerte, zwei Symphonien — deren bei Nagel mitgeteilte Themen recht trocken ausschauen — zwei Kantaten und eine zum Geburtstag Ludwigs VIII. im Jahre 1766 geschriebene Gratulationsmusik.

Aus derselben Kapelle verdient allenfalls noch Erwähnung der Violinist (Sekretär und Kammermusikus) Schetky, der 1749 mit Rücksicht auf seine zahlreiche Familie, die sich täglich (!) vermehre, um Gehaltserhöhung einkam, die ihm 1751 wegen seiner „Uns zu gnädigem Gefallen gereichenden Virtù auf der Violin“ auch zuteil wurde. Von seiner „zahlreichen Familie“ machten sich ein Sohn (Christoph) als seinerzeit bedeutender Cellist und eine Tochter (Ludomilla oder Charlotte Luise Dorothea, wenn es nicht zwei verschiedene sind) als Sängerin einen guten Namen.

Heinrich Christoph Degen, geb. zu Anfang des 18. Jahrhunderts bei Glogau, war 1757 am Schwarzburg-Rudolstädter Hofe als Soloviolinist und Cembalist tätig; von seinen Violinkompositionen ist nichts gedruckt.

Ebenfalls am Schwarzburg-Rudolstädter Hofe wirkte und starb Johann Groß, der um 1688 bei Nürnberg geboren wurde (Fétis). Nach Reisen in Ungarn, wo er Militärkapellmeister unter Losselholz war, und einem Aufenthalt in der Garnison Wiens trat er in die Kapelle des Fürstbischofs von Bamberg. Um 1723 endlich wird er als Konzertmeister des Fürsten von Schwarzburg-Rudolstadt genannt, in dessen Diensten er 1735 starb.

Der erzbischöflich Salzburgische Hofkomponist Ferdinand Seidel wurde zu Anfang des 18. Jahrhunderts, und zwar in dem

schlesischen Städtchen Falkenberg geboren. Er bildete sich im Violinspiel in Wien unter Rosettis Anleitung aus. Gerber berichtet von ihm, daß er ein ausgezeichneter Geiger gewesen sei, und daß er in seinen Violinkompositionen, welche Manuskript geblieben sind, „eben so viel Fremdes als Schweres angebracht habe“. In seiner Salzburger Stellung wechselte er als Dirigent mit Eberlin, Cristelli und Leopold Mozart ab.

Joseph Blume, geb. 1708 zu München, wurde wahrscheinlich durch seinen Vater, der als Violinist in der Münchener Hofkapelle angestellt war, zum Geiger erzogen. Zunächst fand er in seiner Vaterstadt als Hofgeiger Anstellung, dann trat er in die Dienste des Fürsten Lubomirski, und um 1733 in die Kapelle des Kronprinzen von Preußen. Er gehörte derselben auch nach der Thronbesteigung Friedrichs d. Gr. an. Sein Tod erfolgte 1782. Seine Violin-Capricen erfreuten sich ehedem großer Beliebtheit.

Georg Simon Löhlein, geboren 1727 in dem Sachsen-Koburg-Gothaischen Orte Neustadt auf der Haide, machte sich durch eine in mehreren Auflagen erschienene Violinschule (1774) bekannt, welche ein mit pädagogischem Verständnis für die Anfangsgründe abgefaßtes Lehrbuch ist, inhaltlich aber nicht mit Mozarts Violinschule rivalisieren kann. Wegen seiner ansehnlichen Statur zur preußischen Garde gepreßt, wurde er bei Collin verwundet. Wiederhergestellt wandte er sich der Musik zu und wurde Musikdirektor in Jena. 1763 ging er nach Leipzig, begab sich aber im Jahre 1779 als Kapellmeister nach Danzig, wo er 1782 starb. Seine Kompositionen sind ohne Belang.

Von größerer Bedeutung war Wenzeslaus Pichl, geb. 25. Sept. 1741 zu Bechin in Böhmen. Auch für ihn war der Ausgangspunkt der musikalischen Bildung, wie bei so vielen Meistern des vorigen Jahrhunderts, die Singkunst. Schon als zwölfjähriger Knabe gehörte er dem Gesangschor im Jesuitenseminar zu Brzeznicz an. Später wandte er sich nach Prag, um dort den akademischen Studien obzuliegen. Die Tonkunst wurde indessen für ihn in dieser musikalischen Stadt Hauptbeschäftigung. Er spielte fleißig Violine, auf der er schon in seiner Jugend Übung gehabt hatte. Wichtig wurde hier für ihn

die Dazwischenkunft Dittersdorfs[1], der ihm (1760) nicht allein Anleitung im Violinspiel gab, sondern ihn auch für die Kapelle des Bischofs von Großwardein gewann. In dieser blieb Pichl einige Jahre und beschäftigte sich mit mannigfaltigen schöpferischen Versuchen, unter denen auch einige über lateinische Texte abgefaßte Opern genannt werden. Endlich verließ er den einsamen, damals in geistiger Hinsicht noch mehr als heute isolierten Ort seines Aufenthaltes und ging, einen 1769 aus Petersburg an ihn ergangenen Ruf ablehnend, zurück nach Prag, um dort als Kapellmeister in die Dienste des Grafen Hartig zu treten. Hier blieb er nicht lange, denn schon 1771 folgte er dem Rufe als erster Violinist an das Nationaltheater zu Wien. Doch auch diese Stellung vermochte ihn nicht dauernd zu fesseln, und er begab sich nach Italien. Fétis berichtet, daß er 1775 durch Vermittelung Maria Theresias Musikdirektor bei dem in Mailand residierenden Erzherzog Ferdinand wurde. Gerber meldet dagegen, daß er bei diesem Prinzen „Compositore di musica“ gewesen sei, vermerkt aber für die Zeit seiner Anstellung das Jahr 1791. Wie dem auch sei, gewiß ist, daß Pichl lange Zeit (Fétis behauptet 21 Jahre) in Italien war, dort mit den berühmtesten Künstlern nahen Umgang pflog, und sein Violinspiel, namentlich unter Nardinis Leitung, vervollkommnete, dem er auch eines seiner Werke: Cento (100) Variazioni per il Violino sulla Scala del B fermo, Napoli 1787“ widmete. Es ist dies offenbar eine Nachbildung der von Tartini geschriebenen unter dem Titel „L'arte del arco“ veröffentlichten 50 Variationen über eine Corellische Gavotte. Die französische Okkupation Mailands (1796) machte dem Aufenthalte Pichls in Italien ein Ende. Er kehrte im Gefolge seines Gönners nach Wien zurück, und starb dort als dessen Kapellmeister, nach Fétis im Juni 1804, nach Gerber dagegen im Januar 1805 (am 23.) während eines Konzertvortrages beim Fürsten Lobkowitz.

Pichl war ein außerordentlich fleißiger Komponist, sowohl für die Kammermusik als auch speziell für die Violine. Die letztere behandelte er mit großem Geschick und bedeutender Einsicht, wie seine

---

1) S. dessen Selbstbiographie.

Capricen[1]) zeigen, die indessen bei dem Reichtum an vorzüglichen Violinkompositionen dieser Gattung gerade heute keinen besonderen Anteil mehr erwecken können.

Der aus der Mannheimer Tonschule hervorgegangene ausgezeichnete Geiger Christian Danner wurde 1745 in Mannheim geboren, war der Schüler seines Vaters, welcher der kurpfälzischen Kapelle angehörte, und wurde 1761 gleichfalls Mitglied dieses Künstlerverbandes. Im Jahre 1778 wurde die Kapelle nach München verlegt, und hier wirkte Danner noch bis 1783 mit. Dann folgte er dem Rufe als Konzertmeister nach Zweibrücken, und 1792 nach Karlsruhe. Dort war er in gleicher Eigenschaft bis zu seinem Tode (1816) tätig. Ein Teil seiner Violinkompositionen erschien im Druck[2]).

Danner hat für die Geschichte des Violinspiels insofern besondere Bedeutung, als er der Lehrer Friedrich Ecks, eines der besten Geiger jener Zeit, war.

Franz Anton Ernst, geb. am 3. Dezember 1745 zu Georgenthal in Böhmen, war in Prag zeitweilig der Schüler Lollis, nachdem er sein Talent bereits weit ausgebildet und beim Grafen Salm als Sekretär in Diensten gestanden hatte. Weiterhin lebte er in Straßburg, wo er noch den Unterricht des nachstehend besprochenen Geigers Stade (Stad) genoß. 1778 wurde er als Soloviolinist an den Gothaischen Hof berufen. Hier starb er, als Künstler und zugleich als Instrumentenbauer geschätzt, am 13. Januar 1805.

Über den Violinisten Franz Stade, dessen Erscheinen in die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts zu versetzen ist, da er 1760 bereits als erster Violinist in der landgräflichen Casselschen Kapelle tätig war, sind die Nachrichten sehr lückenhaft. In Gerbers neuem Lexikon wird über ihn berichtet, daß er 1761 Kassel verließ, nachdem dort der

---

1) Man findet sie in der bei Holle in Wolfenbüttel von C. Witting herausgegebenen „Kunst des Violinspiels".

2) Ein Danner trat 1785 im Concert spirituel in Paris auf. Ob es Christian war, bleibe dahingestellt. „Die Danner des 18. Jahrhunderts sind schwierig voneinander zu scheiden, da sie eine gleiche Stellung einnahmen und die Nachrichten über sie sich mannigfach kreuzen" (Eitner, Q.-L.).

Violinspieler Esser als Konzertmeister engagiert worden, jedoch 1763 wieder dahin zurückkehrte, um nach Jahresfrist abermals davon zu gehen. Als Motiv für diese Unbeständigkeit wird bemerkt, daß Stade ein unruhiger, ungebildeter und eigensinniger Mensch gewesen sei. Er soll indes als Adagiospieler exzelliert und in dieser Eigenschaft bedeutenden Ruf gehabt haben. Sein Ende wird als trübselig geschildert. Angeblich hätte er, „nachdem er durch Ausschweifungen alles Talent verloren, aus Noth in den Dorfschenken aufgespielt". Vielleicht ist Franz Stade derselbe Künstler, welcher in Gerbers altem Lexikon als Stad oder Stady angeführt ist. Gerber glaubt, daß beide Namen ein und dieselbe Person bezeichnen, und sagt darüber: „Stady fand man schon 1766 unter den Nahmen berühmter Violinisten, und vom Stad sind um 1780 zu Paris VI Violinsolos und 1782 zu Wien XXXVII Variations pour le Violon et Basse gestochen worden. Auch befanden sich in der Leipziger Niederlage (Breitkopf's?) um diese Zeit VI Klaviertrios mit Viol. und Baß in M. S. von seiner Arbeit. Es kann wohl niemand anders seyn, als der große Violinist Stad, welcher sich ums Jahr 1773 zu Straßburg aufhielt und vermuthlich noch daselbst lebt". Fétis bemerkt über Stad, daß er gegen 1765 in Paris und 1782 in Wien gewesen sei[1]).

Der Komponist und Hofkonzertmeister Caspar Staab zu Fulda diente in der dortigen Kapelle seit 1753. Sein Fürst (Heinrich) gewährte ihm die Mittel, um in Mannheim und Stuttgart die höhere Ausbildung als Violinist unter Cannabichs, Fränzels und Lollis Leitung zu vollenden. Er war 1753 zu Damm bei Aschaffenburg geboren, und starb am 19. August 1798 am Schlagfluß zu Fulda.

In Braunschweig, wo die Musik im achtzehnten Jahrhundert von seiten des Hofes ungewöhnliche Beachtung fand, wie Schubart[2]) berichtet, wirkte gegen 1760 der treffliche Violinist Carl August Pesch als herzoglicher Konzertmeister. Es wird ihm (bei Gerber)

---

1) Eine Sonate von „Stad" (III) in Alards „Maîtres classiques du Violon".

2) Dessen Angabe, daß Nardini und Ferrari der dortigen Kapelle angehört hätten, beruht sicher auf einem Irrtum. Wenigstens findet sich nirgend eine Beweisspur dafür auf.

außerordentliche Hand- und Bogenfertigkeit nachgerühmt; auch soll er ein sehr tüchtiger Orchesterführer gewesen sein. Reichardt sagt über ihn (Briefe eines aufmerksamen Reisenden II, 50): „Herr Pesch ist ein sehr geschickter Violiniste. Er besitzt viel Fertigkeit und Sicherheit in der linken Hand, und viel Leichtigkeit und Geschmeidigkeit in der rechten. Kurze schnelle Bogenstriche im Allegro sind daher seine Hauptstärke. Er ist auch Componist für sein Instrument, und man findet in seinen Arbeiten sehr angenehme Gedanken und viel gute Violinfiguren für Hand und Bogen". Geboren wurde er gegen 1730; sein Tod fällt in den August des Jahres 1793.

Pesch war zugleich Lehrer des Erbprinzen, nachmaligen Herzogs Karl Wilhelm Ferdinand, der, wie wir weiterhin sehen werden, für Ludwig Spohrs künstlerische Entwicklung wichtig wurde. Gerber bemerkt, daß der Herzog es auf der Violine dem Virtuosen nahe gebracht habe, und Schubart sagt von ihm: „Der jetzt regierende Herzog von Braunschweig spielt die Violine vortrefflich, und unterhält jetzt eines der besten Orchester. Für das Theater ist er nicht so eingenommen, wie für die Kammermusik. Er pflegt gemeiniglich bei den Konzerten mitzuspielen. Sein Solo wird auch von Kennern bewundert: er spielt die schwersten Stücke eines Lolly mit Ausdruck und Fertigkeit". Diese Urteile werden durch Leopold Mozart bestätigt, welcher über das Spiel des Herzogs von Braunschweig berichtet, derselbe „spiele so gut, daß ein Musicus von Profession dadurch sein Glück machen könne".

Als Schüler Tartinis sind Anton Kammel und Lorenz Schmitt zu nennen. Der erstere, gegen Mitte des 18. Jahrhunderts in Böhmen geboren, wurde von seinem Gönner, dem Grafen Waldstein, zur Ausbildung seines Talentes nach Padua geschickt. Nach beendeter Lehrzeit ließ er sich für einige Zeit in Prag nieder, legte dort (wie Gerber mitteilt) viele Proben seiner Geschicklichkeit, namentlich aber im innigen und rührenden Vortrag des Adagio ab, und begab sich dann, ohne von seinem Vorhaben etwas verlauten zu lassen, nach London. Hier wurde er Mitglied der königl. Kammermusik und verheiratete sich mit einer reichen Dame. Man weiß weder Geburts- noch Todesjahr dieses Künstlers, glaubt aber, daß das letztere noch

vor 1788 falle. Seine Violinkompositionen, deren Verzeichnis sich bei Gerber findet, sind längst untergegangen.

Lorenz Schmitt, geb. 27. April 1731 zu Obertheres im Würzburger Gebiet, empfing seine erste musikalische Ausbildung im Kloster Theres. Er zeigte so treffliche Anlagen zum Violinspiel, daß der Fürst von Greifenklau zu Mainberg sich seiner väterlich annahm und ihn nach Würzburg zu dem Violinisten Enderle [1]) in die Lehre gab. Hier vollendete er im Juliusspitale zugleich seine anderweite Bildung. Im vierundzwanzigsten Lebensjahre nahm ihn der Fürst Adam Friedrich von Würzburg in seine Dienste und gewährte ihm überdies die Mittel zu einem vierjährigen Aufenthalte in Italien. Schmitt trat die Reise dahin 1757 an und wurde Tartinis Schüler. Von der Natur mit kräftigem Körperbau und glücklich gebildeter Hand versehen, überwand er mit Leichtigkeit alle Arten von Schwierigkeiten. Sein durch das stärkste Orchester dringender Ton war so mächtig, daß er, um ihn abzudämpfen, beim Üben die Geige mit einem Tuch zu bedecken pflegte. Nachdem Schmitt in seine Würzburger Stellung zurückgekehrt war, ließ er es keineswegs bei dem bewenden, was er bis dahin errungen hatte. Unablässig strebte er vorwärts, suchte sich durch eifriges Studium alle Richtungen seiner Kunst zu erschließen und anzueignen, und gelangte so zu einer Meisterschaft, die ihn keine Rivalität scheuen ließ. Im Jahre 1774 wurde er zum Konzertmeister und in der Folge auch zum Kapellmeister am Würzburger Hofe ernannt. Wohl hätte diesem Künstler ein bedeutsamerer Wirkungskreis gebührt, als der, welchem er vorstand. Doch die Anhänglichkeit an den Fürsten, welchem er alles verdankte, ließ ihn nicht zu dem Entschlusse kommen, auf eine der ihm mehrfach gemachten ehrenvollen Anerbietungen einzugehen, so verlockend sie auch sein mochten. Selbst ein Antrag aus London, der ihm jene Position verhieß, welche an seiner Stelle W. Cramer übernahm, vermochte ihn nicht anderen Sinnes zu machen. Er starb im Juni 1796 zu Würzburg. Als seine Schüler werden genannt: Bäumel (Bambergischer Konzertmeister) und die Würzburgischen Hofviolinisten Reuschel und Demar. Der

---

1) Vgl. S. 301 f.

letztere hat sich durch seine 1808 in Paris erschienene Violinschule: „Nouvelle Méthode abrégée pour le Violon avec tous les principes indispensables à l'usage des Commençants“ bekannt gemacht. Er war (nach Gerber) Virtuose auf der Violine, Viola d'Amour und besonders auf der Altviole, und gehörte der großherzoglichen Hofkapelle zu Würzburg an. Geboren wurde er 1774 zu Gauaschach in Franken. Fétis ist der Meinung, daß die erwähnte Violinschule eine Arbeit von Demars Bruder sei, der die Vornamen Johann Sebastian führte.

Eine besondere Zelebrität des Violinspiels mit starkem virtuosem Beigeschmack scheint im achtzehnten Jahrhundert Michael, Ritter v. Esser, geb. in Zweibrücken (nach Gerbers a. Lex. in Aachen), gewesen zu sein. Schubart nennt ihn „einen berümten Violinisten von ganz eigenem Ausdruck“ und sagt weiter über ihn: „Er spielt das Adagio und Allegro gleich stark, und besitzt verschiedene Kunstgriffe, wodurch er die Töne auf die einnehmendste Art modificirt. Lieblicher kann man nichts hören, als wenn er statt des Bogens mit einem Hölzchen die Saiten schlägt (!) und damit seiner Geige die sanftesten Harmonien (!!) entlockt. Er componirt sehr schön für sein Instrument und sein Satz hat ungemein viel Eigenheit. Mit den Eigenschaften eines Virtuosen verbindet er auch alle Capricen desselben: nie rührt er seine Geige an, wenn er nicht die Schäferstunde des Genius fühlt; denn er behauptet, ein Virtuos, der nicht begeistert ist, sey bloßer Mechaniker.“ — Gerber berichtet über ihn: „anfangs stand er in der Hessen-Casselischen Kapelle. Verließ aber diese Dienste bald wieder und durchreisete die vornehmsten Länder in Europa. Die außerordentliche Fertigkeit und Eleganz seines Spieles erregte bey Kennern Bewunderung und bei Liebhabern Erstaunen. Zu Paris räumte man ihm den Vorzug ein, und zu London öffnete sich für ihn, seine Kunst zu belohnen, eine Goldgrube. 1777 befand er sich zu Bern und 1779 zu Basel.“ Esser verstand sich auch auf das Viola d'Amour-Spiel. Von seinen Kompositionen ließ er nichts drucken.

Von dem in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Wien wirkenden Ignaz Schweigl hat man einzig und allein Kunde durch

seine 1786 in erster, 1794 in zweiter Auflage erschienene Violinschule. Nach den Mitteilungen, welche Gerber über dieselbe macht, geht der Autor, mit Ausnahme einer Anleitung über das Flageolettspiel, nicht über Leopold Mozarts gleichartiges Lehrbuch hinaus.

Eines bedeutenden Rufes genoß seiner Zeit der Violinist Anton Janitsch, 1753 in der Schweiz geboren. Sein Vater schickte ihn als zwölfjährigen Knaben nach Turin zu Pugnani, bei dem er sich während eines zweijährigen Studiums zu einem vorzüglichen Künstler heranbildete. Einen Wirkungskreis fand er zunächst als Konzertmeister beim Kurfürsten von Trier; dann war er in gleicher Eigenschaft am Hofe des Fürsten von Wallerstein-Öttingen tätig. Später übernahm er die Orchesterdirektion am Hannoverschen Theater, die er bis 1794 versah. Seine Absicht, sich um diese Zeit nach England zu begeben, wurde durch die damaligen Kriegsereignisse vereitelt. Da er indessen einmal seine Stellung in Hannover aufgegeben hatte, sah er sich genötigt, um einen neuen Wirkungskreis zu finden, als Kapellmeister in die Dienste des Grafen Burg-Steinfurth zu gehen. In dieser Stellung blieb er bis zu seinem Tode, der am 12. März 1812 erfolgte. Von seinen Violinkompositionen hat er nichts veröffentlicht. Bei Schubart findet sich folgendes Urteil über ihn: „Ein sehr guter, gründlicher und angenehmer Geiger. Sein Solo ist stark, an schwierigen Sätzen reich, und sein Vortrag überhaupt hat volle Deutlichkeit: auch im Sturme der Phantasie wird er nicht aus den Ufern des Taktes getrieben. Sein Strich ist durchschneidend und seine Stellung einnehmend und schön. Es giebt wenig Geiger, welche im Solo und in der Begleitung so gleich stark wären, wie Janitsch."

Über Franz Lamottes Heimat schwanken die Angaben zwischen Wien und den Niederlanden. Geboren wurde er 1751. Als zwölfjähriger Knabe spielte er ein Konzert eigener Komposition vor dem Kaiser, der ihn auf seine Kosten zur weiteren Ausbildung reisen ließ. Eine Zeitlang war er Mitglied der Wiener Kapelle. Gegen Ende 1769 kam er nach Paris und traf dort mit Giornovicchi zusammen. Eifersüchtig auf jedes bedeutende Talent, versuchte dieser Lamotte um die Gunst des Publikums zu bringen, indem er ihm einen öffentlichen Wettkampf anbot, in der Hoffnung, ihn verdunkeln zu können. Lamotte

erwiderte diese Herausforderung mit dem Vorschlage, ein beliebiges Konzert von Giornovicchi vom Blatte spielen zu wollen, wenn derselbe sich dagegen bereit erkläre, dasselbe in betreff eines seiner ihm vorzulegenden Solostücke zu tun. Es blieb Giornovicchi nichts anderes übrig, als hierauf einzugehen, und Lamotte schlug ihn glänzend aus dem Felde. Eine andere Probe seines à vista-Spieles legte dieser Violinist in Prag ab. Der Sekretär des Fürsten von Fürstenberg, namens Bobliczeck, legte ihm, um ihn aufs Glatteis zu führen, ein sehr schweres Konzert in Fis-dur vor. Lamotte stimmte während des Tuttis unbemerkt seine Geige um einen halben Ton höher und exekutierte das Solo zum Erstaunen der Anwesenden mit Leichtigkeit. Brenet erwähnt Lamotte unter den Solisten des Concert spirituel zwischen 1773 und 1777.

Von Paris begab sich Lamotte nach London. Hier fand er eine so glänzende Aufnahme, daß es ihm nicht schwer geworden wäre, sich eine angesehene und einträgliche Stellung zu machen. Sein Leichtsinn aber, der keine Grenzen kannte, führte ihn ins Gefängnis, aus dem er nach mehrjähriger Haft nur durch die Londoner Emeute des Grafen Georg Gordon befreit wurde. Es gelang ihm bei dieser Gelegenheit den Kontinent zu erreichen. Er wandte sich nach Holland, starb jedoch dort schon 1781. Die Haupteigenschaften seines von den Zeitgenossen bewunderten Spieles sollen in einer seltenen Gewandtheit der linken Hand, die ihm gestattete, die größten Schwierigkeiten auf einer Saite auszuführen, sowie in einem besonders geläufigen Staccato bestanden haben. Jedenfalls vertrat er die virtuose Richtung. In Paris erschienen 1770 drei Konzerte und Airs variés und in London sechs Sonaten für Violine und Baß von seiner Komposition.

Ernst Schick, der Sohn eines Tanzmeisters, geb. im Oktober 1756 zu Haag, war für den Beruf seines Vaters bestimmt, entschied sich aber trotzdem für die Musik und insbesondere für das Violinspiel. Georg Anton Kreusser in Amsterdam, der später am kurmainzischen Hofe als Konzertmeister wirkte, war sein erster Lehrer. Um 1770 hörte er in Amsterdam Esser und Lolli. Nach Cramers „Magazin der Musik“ gehörte er unter die Zahl jener Geiger, welche die Manier des ebengenannten Italieners mit Vorliebe und Erfolg

nachahmten. Später soll er sich jedoch, wie Gerber dazu bemerkt, diesem Einflusse entzogen haben.

Schick war seit 1774 in der kurmainzischen, und seit 1793 in der Berliner Kapelle als Violinist angestellt. 1813 wurde er zum Konzertmeister ernannt. Am 10. Dezember 1815 (nach Mendel, Mus.-Lex. 10. Febr.) starb er in der preußischen Hauptstadt. Es existieren von ihm sechs Violinkonzerte, welche 1783 (1773 nach Mendel) nacheinander in Berlin gedruckt wurden.

Brenet erwähnt für 1778 das Auftreten eines Geigers Schick im Concert spirituel, wobei es sich sicher um Ernst Schick handelt. In Ledeburs „Tonkünstlerlexikon Berlins“ findet sich die Angabe, daß Schick auf einer Konzertreise 1785 „überall durch glänzende Fertigkeit, schönen Ton und ausdrucksvollen Vortrag den größten Beifall“ erregte, „besonders ward sein staccato bewundert.“

Als aus der italienischen Schule hervorgegangen ist Christian Ludwig Dieter (Dietter) zu bezeichnen. Denn obwohl er den ersten Unterricht von dem deutschen Musikmeister Seubert in Ludwigsburg empfing, wo Dieter am 13. Juni 1757 geboren wurde, so erhielt er doch die höhere Ausbildung als Violinist durch Celestini. Als Tonsetzer soll er sich autodidaktisch nach den Werken Jomellis und anderer Komponisten gebildet haben. Von 1781 bis 1817 war Dieter Mitglied der Kapelle in Ludwigsburg. Nach seiner im letzteren Jahre erfolgten Pensionierung scheint er in Stuttgart gelebt zu haben, denn dort starb er 1822. Dieter war als Komponist von nicht gewöhnlicher Begabung. Außer einer großen Menge Instrumentalsachen schrieb er auch mehrere Opern und Singspiele.

Ein der virtuosen Richtung stark ergebener Violinspieler war allen Nachrichten zufolge Jakob Scheller, geb. am 16. Mai 1759 in dem böhmischen Orte Schettal bei Racknitz. Er bevorzugte nicht allein in ungewöhnlichem Maße das Flageolettspiel, sondern ließ sich auch bei öffentlichen Produktionen auf Kunststückchen ein, die eines wahren Künstlers unwürdig sind. So legte er, um den schnarrend näselnden Gesang alter Nonnen nachzuahmen, seine Schnupftabaksdose auf die Geige, wodurch er den Teil des Publikums, welcher lediglich amüsiert sein will, auf seine Seite zog. Auch verschmähte er

es nicht, den Violinbogen so zu gebrauchen, daß alle vier Saiten der Violine gleichzeitig ertönen. Diesen Effekt bewirkte er durch eine verkehrte Applikatur des Bogens, indem er die losgeschraubten Haare desselben über die Saiten, die Stange dagegen unter die Violine brachte. Sein Wahlspruch war: „Ein Gott, ein Scheller". In seinen späteren Lebensjahren bot er das unerquickliche Bild eines fahrenden Musikanten, der dem Trunke ergeben, zwar nicht ohne Frau, doch ohne Instrument von einem Ort zum andern wanderte, um durch sein Spiel auf fremdem, nach Zufall erborgtem Instrumente den Unterhalt zu fristen. Trotzdem leistete er noch immer außergewöhnliches, ein Beweis seiner seltenen Begabung [1]). Gerber, der ihn 1794 schon in reduziertem Zustande hörte, berichtet über seine Leistungen: „er spielte eines der herrlichsten Concerte von Hoffmeister, welches durch die Kraft seines Bogens und durch seinen lebhaften Vortrag noch mehr gewann. Den ganzen ersten Satz des Rondo spielte er in Flageoletttönen auf seinem Instrumente so wahr, leicht und rein, daß es auf keine Weise von Pfeifenwerken zu unterscheiden war. Überhaupt kamen in diesem Concerte alle möglichen Arten von Schwierigkeiten für die Geige vor, und was der Componist nicht selbst gesetzt hatte, brachte er in seine langen, sehr gearbeiteten Cadenzen; piquierte Läufer von mehr als 2 Octaven in höchster Geschwindigkeit auf einen Strich, Octavengriffe in höchster Geschwindigkeit, theils durch Tonleitern von 2 Octaven und theils in Melodien, Terziengänge von mancherley Art, Läufer durch halbe Töne über das ganze Griffbrett der Geige, anhaltende heftige Passagen in Sprüngen von der höchsten Lage bis zu den tiefen Tönen; und seine gebrochenen und laufenden Passagen führte sein Bogen mit solcher Kraft, daß sie einem heftigen Schloßenwetter im Anprallen an die Fenster glichen. Und dies alles mit einer Gleichheit, Deutlichkeit und Fülle des Tons, daß auch der der Musik unkundigste Zuhörer davon bewegt wurde. Das zweite Mal, als er an einem sehr heißen Tage auftrat, nöthigte ihn der Zufall, eine neue Probe seiner Herrschaft über das Griffbrett zu geben. Indem er sein Concert zu spielen anfing, fing sein

1) S. Rochlitz' Erzählung in dessen Werk „Für Freunde der Tonkunst", Bd. 2. S. 356 ff.

Saitenhalter an, immer mehr und mehr nachzulassen, indeß er immer im Tone des übrigen Orchesters fortarbeitete, bis seine Geige am Ende des Concerts um eine Terz tiefer stand. Und auch 1799, als er sich zum zweiten Male hier befand, zeigte er mit einer hier geborgten Geige noch immer dieselbe Kunst."

Scheller besuchte in jungen Jahren die Jesuitenschule zu Prag, um sich für den geistlichen Stand vorzubereiten. Angeborene Neigung zog ihn indes bald zur Musik. Eine Zeitlang hielt er sich in Wien auf; dann ging er nach München und betrieb dort das Violinstudium unter Cröners Leitung. Weiterhin war er zwei Jahre im Mannheimer Theaterorchester angestellt, währenddessen er Schüler von Abt Vogler war, worauf er Reisen durch die Schweiz und Italien machte. Endlich wandte er sich nach Paris und blieb hier drei Jahre. Bei seiner Rückkehr in die Heimat fand er zu Mümpelgard in der Hauskapelle des Herzogs von Württemberg eine Stellung als Konzertmeister, welche er bis 1792 bekleidete. Er verlor sie infolge der Besitzergreifung Mümpelgards durch die Franzosen. Seit jener Zeit führte er ein unstetes, beinahe vagabundierendes Leben, bei dem er endlich seinen moralischen und physischen Untergang fand. Er starb 1803 in Friesland.

Johann Georg Distler, geb. 1760 zu Wien, war Haydns Lieblingsschüler in der Komposition. Zugleich bildete er sich aber im Violinspiel aus. 1781 trat er als Geiger in die Stuttgarter Hofkapelle und von 1790 ab stand er derselben als Konzertmeister vor. Allein die Symptome eines Gemütsleidens, welche bald danach hervortraten, nötigten ihn 1796, der amtlichen Tätigkeit zu entsagen. Er kehrte nach Wien zu seiner Familie zurück, und starb dort zwei Jahre später. Distler besaß ein ansprechendes Kompositionstalent. Hauptsächlich hat er Kammermusikwerke veröffentlicht, die ehedem beliebt waren.

Als ein Sonderling unter den deutschen Violinspielern ist Johann Bliesener zu bezeichnen. Man darf annehmen, daß sein Hang zu hirngespinstlichen Unternehmungen, wenn auch nicht durch seinen Violinlehrer Giornovichi geradezu erzeugt, so doch wesentlich genährt wurde, denn dieser war eine abenteuernde Natur. Über Bliesener berichtet Gerber, daß er „im Jahre 1801 durch öffentliche Blätter

seine Erfindung eines musikalischen Alphabets von fünf Figuren bekannt gemacht habe, welche ein Jeder, auch Unmusikalische, in einer halben Stunde unterscheiden und begreifen könne, so daß man in Zeit von höchstens 5 Stunden jedes Instrument mechanisch zu spielen im Stande sei. Er habe sich erboten, diese Erfindung 5 Personen, gegen Erlegung von 5 Thalern, bekannt zu machen." Im übrigen soll Bliesener ein guter Sologeiger gewesen sein. Schon vor 1791 war er Kammermusikus der verwitweten Königin von Preußen. Er starb im Februar 1842 zu Berlin. Von seinen Violinkompositionen veröffentlichte er Duette und Konzerte, sowie Flötensätze und Streichquartette.

Der Violinspieler August Ferdinand Tietz, geb. 1762 in Niederösterreich, fand seine erste Ausbildung in einem Kloster, worauf er in die kaiserl. Kapelle zu Wien eintrat. Später war er in Petersburg tätig, nach Fétis seit 1796, nach Gerber dagegen schon seit 1789. Hier hörte ihn Ludwig Spohr 1802, welcher von ihm bemerkt, daß er „die Passagen nach alter Weise mit springendem Bogen spiele." Übrigens galt Tietz für einen Menschen, in dessen Kopf es nicht ganz richtig ausgesehen habe [1]). Doch kann dies nicht von tieferer Bedeutung gewesen sein, denn Tietz war später noch Mitglied der Dresdner Kapelle und ließ sich während dieser Zeit auch als Solospieler mit gutem Erfolg öffentlich hören.

Carl Hunt, geb. zu Dresden am 27. Juli 1766, erlernte das Violinspiel bei seinem Vater, welcher kurfürstl. sächs. Kammermusikus war, studierte beim Kapellmeister Seydelmann die Komposition und wurde 1783 als Violinist in die kursächsische Kapelle aufgenommen. Reichardt bezeichnet ihn (Briefe eines aufmerksamen Reisenden) als einen Schüler Tartinis. Bei Gerber ist das Verzeichnis seiner zahlreichen Kompositionen mitgeteilt, unter denen sich zwölf Violinkonzerte befinden.

Ebensosehr durch sein Violinspiel wie durch seine Tätigkeit als Tonsetzer zeichnete sich unter den deutschen Geigern des achtzehnten Jahrhunderts Andreas Romberg, ein Vetter des berühmten Violon-

1) S. Spohrs Selbstbiographie.

[illegible] Bernhard Romberg aus. [illegible] sagt in seinem [illegible] [illegible], daß er [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible], aber [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] habe. [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]: „[illegible] [illegible] A. Romberg, [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible], daß er [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible], als wenn er [illegible] [illegible], [illegible] [illegible] [illegible], [illegible] [illegible] [illegible]! [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible], [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible], weil ich [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] habe; aber der [illegible], der [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible], daß [illegible] [illegible] der [illegible], [illegible] [illegible] ich [illegible] [illegible] [illegible], [illegible] [illegible], [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] zu [illegible], [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] zu [illegible].“ [illegible] [illegible] [illegible] zu [illegible], daß [illegible] Rombergs [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible], daß [illegible] [illegible], [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible], [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] für ihre [illegible] [illegible]. [illegible] [illegible] aber [illegible] [illegible], [illegible] [illegible] [illegible] [illegible], [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]. [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Rombergs [illegible], [illegible] [illegible] [illegible], [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]. [illegible] aber [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible], [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] 1789 Nr. 8, in welchem er [illegible] [illegible] [illegible] [illegible], [illegible], [illegible], [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]. [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible], daß [illegible] [illegible] 1793 [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible].

Andreas Romberg, geb. in Vechta bei Münster am 27. April 1767, war der Sohn des [illegible] und [illegible] Heinrich Romberg zu Münster. [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] er [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]. 1784 [illegible] er [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Concert spirituel. Seit 1790 war er gemeinschaftlich mit seinem Vetter Bernhard an der kurfürstlichen Hofkapelle zu Bonn angestellt. Die französische Revolution vertrieb sie 1793 aus dieser Stellung. Beide Künstler wandten sich nach Hamburg und traten in

das dortige Theaterorchester, welchem sie von 1793—95 angehörten. Sodann unternahmen sie eine zweijährige Reise durch Deutschland und Italien, nach deren Vollendung Andreas Romberg, seiner produktiven Tätigkeit lebend, was ihm in Paris (1800) nicht geglückt war, sich in Hamburg fixierte. Im Jahre 1815 wurde er als Hofkapellmeister nach Gotha berufen. Er wirkte dort bis zu seinem Tode, welcher am 10. November 1821 erfolgte.

Romberg wurde nicht nur als Violinkomponist, sondern überhaupt als Tonsetzer von seinen Zeitgenossen hochgeschätzt. Außer der anerkennenden Sprache, welche die musikalischen Zeitungen jener Tage über seine Werke führen, liefert auch einen Beweis dafür die im Jahre 1809 an den Künstler verliehene Doktorwürde seitens der Kieler Universität. Wenn seine durchaus solide gearbeiteten Symphonien, Quartette, Duette, Operetten, Konzerte und Vokalkompositionen, von denen Schillers „Glocke" ehedem in ungewöhnlicher Schätzung beim musikalischen Publikum stand, längst vergessen sind, so teilt er hierin ein Geschick mit vielen trefflichen gleichzeitigen Komponisten der Wiener Schule, von denen bereits die Rede gewesen ist. Sie alle, die zu ihren Lebzeiten als anerkannte und berühmte Männer auf verdienstliche Weise für die Kunst wirkten, liefern heute den Beleg für die alte Erfahrung, daß nur dem neugestaltenden Genie jene Unsterblichkeit zuteil wird, die nicht bloß den Namen, sondern auch die Werke des Geistes auf die fernen Geschlechter vererbt.

Über die Violinspieler Fischer, Gruber und Gebrüder Friedel sind wir lediglich auf die Nachrichten beschränkt, welche Schubart in seinen Schriften gibt. Sie lauten: „Fischer [1]), einer der berühmtesten Geiger seiner Zeit. Seine Stärke bestand in ungewöhnlichen Passagen, die er in möglichst kurzer Zeit rund und ohne Fehler vortrug. Sein Geist artete sehr ins Komische aus. Er wußte alle Vögel nachzu-

1) Es erscheint zweifelhaft, ob mit diesem Fischer der in Gerbers a. Lex. angeführte markgräfl. schwed. Kapellmeister Johann Fischer identisch ist, welcher auch Violinspieler war. Letzterer, ein Schwabe, war frühzeitig in Paris, um 1681 an der Barfüßerkirche in Augsburg, dann in Ansbach, weiterhin viel auf Reisen im Ausland, schließlich in Schweden, wo er im Alter von 70 Jahren starb. Eine Reihe Kompositionen von ihm sind bekannt.

ahmen, und zwar mit solcher Täuschung, daß man nicht wußte, ob eine Nachtigal gluckte, eine Lerche trillerte, ein Kanarienvogel schmetterte, eine Wachtel schlug, oder ein Heimchen zirpte. — Seine Kompositionen wollen nicht viel sagen, weil es schwer hält, die Launen eines solchen Originalkopfes zu treffen."

Dieser Schilderung zufolge muß Fischer entweder ein Nachahmer oder Nebenbuhler Lollis gewesen sein, der, wie Schubart mit Begeisterung erzählt, die Tierstimmen nachzuahmen verstand. Fischer lebte nach Schubarts Angabe in Nürnberg. Hier lebte auch Gruber und zwar als Kapellmeister. Schubart bemerkt über ihn: „Sein Bogenstrich ist leicht und gewandt. Das Flagiolet weiß er so fein anzubringen, daß ihm hierin nur ein Friedel den Rang abläuft." Und von den Gebrüdern Friedel heißt es bei demselben Autor: „Sie haben Geschwindigkeit und Schönheit des Vortrags und spielen besonders das Flagiolet mit ausnehmender Stärke. — Mehrere Violinisten haben sich nach diesen Friedel gebildet, so daß sie fast eine Schule stifteten. Schade daß diese trefflichen Köpfe so tief in Liederlichkeit versanken, daß man sie nicht mit Ehren in gute Gesellschaft einführen konnte. Beide setzen ungemein schöne Stücke für die Violine: ihre Kompositionen sind voll Reiz, und so ganz für dies Instrument gemacht."

III. Frankreich und die Niederlande.

Nächst den Italienern tun sich unter den romanischen Völkern im Violinspiel nur noch die Franzosen hervor, während die Spanier keinen maßgebenden Anteil an dem Entwickelungsgange dieser Kunst nehmen. In Frankreich wurde die höhere, kunstgemäße Pflege des Geigenspiels jedoch später in Angriff genommen als in Deutschland. Dies ist um so bemerkenswerter, als die Violine dort bereits, wie wir gesehen haben, gegen Mitte des 16. Jahrhunderts im Gebrauch stand. Aus der kleinen Schrift Jambe-de Fers, die S. 17 f. besprochen

wurde, haben wir gesehen, daß die Violine um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Frankreich meist zu Tanzmusiken verwendet wurde, und den Violen gegenüber, den Instrumenten der „gentil-hommes marchands et autres gens de vertu“ nur eine untergeordnete Rolle spielte.

Weitere interessante Mitteilungen über die Verwendung der Violine im Frankreich des 16. Jahrhunderts enthält das Buch von Jacquot „La musique en Lorraine“. Wir erfahren daraus, daß in Nanzig 1558 beim Einzug der Herzogin ein Orchester von Violinen, Pfeifen und Trommeln (!) in Funktion war, für das Jahr 1581 findet sich die Zusammensetzung von Violinen mit Trompeten, Dudelsäcken (cornemuses), Pfeifen und Tambourins. Ein etwas vernünftiger geordnetes Ensemble tritt uns 1595 in der Instrumentalkapelle Herzog Karls III. entgegen: 5 Violinen, 1 Dudelsack und 1 Spinett. Aus vorigem ersieht man, daß die Violine auch im Freien benutzt wurde. Die Lepage zu verdankende Anmerkung jedoch, der unser Instrument zu Ende des 16. Jahrhunderts auch in der französischen Militärmusik gefunden haben will, beruht wohl, wie auch Spitta (Vierteljahrschrift f. Musikwissensch. 1887) sicher mit Recht meint, auf einer irrtümlichen Auslegung des Wortes violon. Denn auch wenn man nicht bereits wüßte, daß „violons“ dort und damals ein Kollektivname war, der auf die Gesamtheit eines Musikkorps Anwendung fand (vgl. die 24 violons du Roy, von denen gleich weiteres zu sagen ist), würde man es aus Jacquots Buch erfahren, wo eine Note aus dem Jahre 1563 mitgeteilt wird, die lautet: deux cents francs aux violons de Monseigneur pour se fournir des cornets, Violons et d'autres instruments.

Die inferiore Stellung der Geigen in Frankreich veränderte sich jedoch bald zum Besseren, und in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts genoß die Violine bereits hohe Wertschätzung. Wir entnehmen dies aus Martin Mersennes „Harmonie universelle“ (Paris 1636), in der es heißt: „A quoy l'on peut adiouster que ses sons ont plus d'effet sur l'esprit des auditeurs que ceux du Luth ou des autres instrumens à chorde, parce qu'ils sont plus vigoureux et percent davantage, à raison de la grande tension de leurs

sons aigus. Et ceux qui ont entendu les 24 Violons du Roy [1]), aduoiient qu'ils n'ont jamais rien ouy de plus ravissant ou de plus puissant; de là vient que cet instrument est le plus propre de tous faire danser, comme l'on experimente dans les balets, et par tout ailleurs. Or les beautez et les gentilesses que l'on pratique dessus sont en si grand nombre, que l'on le peut preferer à tous les autres instrumens, car les coups de son archet sont par fois si ravissans, que l'on n'a point de plus grand mescontentement que d'en entendre la fin, particulierement lors qu'ils sont meslez des tremblemens et des flattemens de la main gauche, qui contraignent les Auditeurs de confesser que le Violon est le Roy des instrumens. Car encore que l'on jouï plusieurs parties ensemble sur le Luth et sur l'Epinette, et consequemment que ces instrumens soient plus harmonieux, neantmoins ceux qui jugent de l'excellence de la Musique, et de ses instrumens par la beauté, et par l'excellence des airs et des chansons, ont des raisons assez puissantes pour maintenir qu'il est le plus excellent, dont la meilleure est prise des grands effets qu'il a sur les passions, et sur les affections du corps et de l'esprit."

Diese begeisterte Lobrede könnte leicht zu der Annahme verleiten, daß Mersennes Zeitgenossen bereits wunder was auf der Violine geleistet haben, wenn man nicht aus der noch ziemlich dürftigen Beschaffenheit des französischen Instrumentalsatzes jener Periode ersähe, daß ihr Geigenspiel von untergeordneter Bedeutung war. Mersenne teilt uns davon eine Probe in seiner „Harmonie universelle" mit, welche einen naiven Standpunkt in Behandlung der Instrumente und insbesondere der Violine zeigt. Es ergibt sich aus derselben, daß man an die Geiger sehr bescheidene Anforderungen stellte. Als die höchste Instanz für das französische Violinspiel galten damals die

1) Dies waren nicht etwa nur die immerhin wenigen Personen, die die 24 violons bei Hofe hören konnten. Gegen geringes Entgelt konnten sie Privatleute bei Festlichkeiten engagieren, auch erwiesen der König und die Königin Personen ihrer Umgebung gelegentlich die Gunst, ihnen die Hofkapelle zur Veranstaltung von Serenaden u. dgl. zuzuschicken. (Brenet).

von Mersenne zitierten 24 Kammerviolinisten des Königs, welche unter dem stehenden Namen „les Vingt-quatre ordinaire de la Musique de la Chambre du Roy“ figurierten. Ihre amtliche Tätigkeit war eben nicht sonderlich geeignet, die künstlerische Handhabung der Violine zu fördern, denn lange Zeit blieben sie darauf beschränkt, bei den Balletten mit und ohne Gesang mitzuwirken, welche der sogenannten großen, durch Lully[1]) begründeten Oper vorausgingen. Und selbst die dramatischen Kompositionen dieses um die französische Opernbühne so verdienten Mannes boten bei der engen Begrenzung des orchestralen Teiles seiner Partituren für die Ausbildung des Violinspiels keine sonderliche Gelegenheit. Schrieb er doch in seinen Partituren die ersten Violinen meist nur bis [Notenbeispiel] (oder nach damaligem Gebrauch in Frankreich [Notenbeispiel]) und warnte man sich doch, wenn diese Note erschien, vorher im Orchester mit „gare l'ut!“ (Weckerlin, Dernier Musiciana p. 274.)

Immerhin ist Lully zum großen Teil das Verdienst zuzuschreiben, die Geige in Frankreich aus ihrem inferioren Zustand erlöst zu haben, auch soll er selbst ein für die damalige Zeit guter Violinspieler gewesen sein.

Auch auf Deutschland übte Lully einen, freilich nur vorübergehenden Einfluß durch seine Schüler Johann Fischer, Cousser und Muffat. Über den ersteren ist seines Ortes bereits gehandelt (S. 222). Cousser geht uns, als in die Geschichte der Oper gehörig, hier nichts an[2]). Die S. 239 von uns erwähnten Muffatschen „Anweisungen“ endlich sind ebenfalls auf Lullys Einfluß zurückzuführen. Muffat wurde auch sonst wegen seines Französierens von Zeitgenossen getadelt.

Aber bereits 20 Jahre nach Lullys Tode, noch unter Louis XIV.,

---

1) Jean Baptiste Lully, geb. 1633 in Florenz, gest. 1687, in Paris wurde infolge seiner Leistungen als Violinspieler und Ballettkomponist von Ludwig XIV. 1652 zum Chef der königl. Kapelle gemacht. 1672 gründete er die „Académie royale de musique“.

2) Vgl. Sittard, Musik und Theater am Württembergischen Hofe, Bd. 1.

machte sein Einfluß auch in Frankreich demjenigen Italiens Platz, welcher vor allem durch Corellis Sonaten vermittelt wurde.

Die Konstituierung der „vingt-quatre violons“ der königlichen Kammermusik fällt in die Regierungszeit Louis XIII., doch erst unter Louis XIV. erhielt dieser Verband eine geregelte Organisation. Dieser Fürst, welcher selbst musikalisch war[1]) (er empfing in der Jugend Lauten- und später auch Klavierunterricht), kargte keineswegs mit Bewilligung reichlicher Mittel für die Musikbedürfnisse des Hofes. Außer den schon erwähnten 24 Violons[2]) und dem althergebrachten Institut der Kapellsänger, welche nicht nur den Kirchendienst zu versehen, sondern auch während der Tafel des Königs zu singen hatten, unterhielt er noch die sogenannte „musique de la grand Escurie“, bestehend aus 25 Instrumentisten, wie es scheint, für die verschiedenen Lustbarkeiten des Hofes im Freien, sowie eine „petite bande des Violons“. Diese letztere wurde sozusagen für Lully geschaffen, dessen ausschließlicher Leitung sie auch anvertraut war[3]). Ihre Zahl betrug 16 Personen, welche für den Dienst der Morgenmusiken, der königl. Tafel und der Hofbälle angestellt waren, und dabei nur Lullysche Kompositionen zu spielen hatten. Dem Range nach stand sie unter den „24 Violons“ der königl. Kammermusik, wie es denn auch als Auszeichnung galt, wenn ein Mitglied der „petite bande“ zu einem dieser 24 Geiger ernannt wurde. Dies Verhältnis hatte indessen allem Anschein nach keine maßgebende Bedeutung für die Leistungsfähigkeit beider Institute, sondern beruhte wohl nur auf gewissen Privilegien der schon länger bestehenden „vingt-quatre violons“. Daß für die Ausführung Lullyscher Kompositionen ein besonderes

---

1) Wie weitgehend Louis XIV. Einfluß auf die Musik seines Hofes auch in Einzelheiten war, wolle man bei Brenet (Les Concerts en France) nachlesen S. 63 ff.

2) Der Ausdruck „Violons“ ist hier ebenfalls nicht wörtlich zu nehmen. (Vgl. S. 319.) Man hat vielmehr darunter das ganze Streichquartett zu verstehen, welches der König sich für seine Kammermusik hielt. Dasselbe bestand im Jahre 1636 aus sechs Diskantgeigen (Dessus), vier Haut-Contres (Alt), vier Tailles (Tenor), vier Quintes (Violoncellage) und sechs Bässen.

3) Die obigen Mitteilungen sind aus Vidals Werk „Les instruments à archet“ entnommen.

Musikchor gebildet wurde, spricht eben nicht zu gunsten der 24 Kammermusiker des Königs, sei es nun, daß ihr Beamtendünkel einer Anerkennung der Autorität Lullys sich anfangs nicht fügen wollte, oder daß ihr bescheidenes Können den Anforderungen des Italieners nicht entsprach.

Die „petite bande“ war übrigens nur eine vorübergehende Erscheinung. Denn schon beim Regierungsantritt Louis XV. wurde sie wieder abgeschafft, wogegen das Institut der „24 Violons“ noch bis zum Jahre 1761 existierte, in welchem es auf Befehl Louis XV. ebenfalls einging.

Den „24 Violons“ war eine sehr bevorzugte Stellung bei Hofe eingeräumt. Sie hingen direkt vom königlichen Hause ab, hatten also keine andere Instanz über sich, und besaßen den Rang der „officiers commensaux“, welche große Vorteile, wie z. B. vollständige Steuerfreiheit, unentgeltliche Beköstigung u. dergl. genossen. Kein Wunder daher, wenn sie sich als Hofbeamte von Distinktion betrachteten und ihre gesicherte Position dazu gebrauchten, vom Hofe, und damit von Paris, möglichst alles fern zu halten, was ihnen in künstlerischer Beziehung irgendwie hätte unbequem werden können. In diesem Betracht sympathisierten sie durchaus mit der musikalischen Brüderschaft von „St. Julien des ménétriers“, welche ihren Sitz in Paris hatte, und deren Gerechtsame einer Monopolisierung der Tonkunst gleichkam.

Die Institution der „Confrérie de St. Julien“ bildete sich allmählich aus jenen Spielleuten (ménétriers) hervor, die des Erwerbes halber im Lande umherzogen, insbesondere aber gern in Paris ihr Wesen trieben, wo sie reichlicheren Verdienst fanden, als in den Provinzialstädten. Auch scheint es, daß diese Leute und was sonst noch an Jongleuren und Gauklern zu ihnen gehörte, dort frühzeitig begünstigt wurden. So war ihnen schon seit Mitte des 13. Jahrhunderts das Vorrecht eingeräumt worden, den noch heute existierenden, in der Nähe der Notre-Dame-Kirche belegenen „Petit-Pont“, an welchem ehedem vom Publikum ein Brückenzoll erhoben wurde, frei passieren zu dürfen. Und wie populär sie bei den Parisern waren, geht daraus hervor, daß zu Ende des 13. Jahrhunderts nach ihnen

eine Straße „Rue des Ménétriers“ (heute Rue de Rambuteau) benannt wurde.

Manche dieser Spielleute machten sich bald in Paris seßhaft, und im Jahre 1321 beschlossen die angesehensten derselben, sich zu einer förmlichen Korporation zu vereinigen[1]). Das zu diesem Zweck von ihnen formulierte, aus 11 Paragraphen bestehende Statut wurde mit den Unterschriften von 37 männlichen und weiblichen Individuen, einschließlich des an ihrer Spitze stehenden „Ménestrel roi“, namens Pariset, dem „Prévost“ von Paris zur Genehmigung unterbreitet. Die Bestimmungen dieses Statuts waren hauptsächlich darauf berechnet, die Mitglieder der Vereinigung zur Beobachtung gewisser, im Interesse der Korporation getroffener Bestimmungen anzuhalten, deren Nichtbefolgung Geldbußen nach sich zog. Wer den Betrag derselben nicht erlegen konnte oder wollte, mußte Paris für ein Jahr und einen Tag, oder doch für so lange verlassen, bis das Strafgeld entrichtet war. Die auf solche Weise erlangten Revenuen fielen zur Hälfte der Korporation und zur Hälfte dem König derselben zu.

Die weitere Entwicklung der Confrérie von St. Julien wird mit einer legendarischen Erzählung in Verbindung gebracht, welche Du Breul in seinem „Theâtre des antiquités de Paris“ (1622) mitteilt. Nach diesem Bericht hatten zwei Ménétriers namens Jacques Grare und Huot einen Platz in Paris und dazu auch ein benachbartes Haus an der Ecke der Straße Jean Paulée erworben, um ein Hospital zu errichten, für welches sie den „St. Julien“ und „St. Génois“[2]) (St. Genès) zu Schutzpatronen erwählten. Die

1) Weckerlin (Dernier musicians) gibt S. 148 an, daß die Confrérie de Saint-Julien des Ménétriers seit 1330 existierte.

2) St. Julien, mit dem Beinamen „le pauvre“ oder auch „hospitator“, gehört zu den nicht von der Kirche, sondern nur vom Volksmund heilig gesprochenen Männern. Nach der Legende tötete er infolge eines durch Eifersucht hervorgerufenen Mißverständnisses seine Eltern, die er nicht erkannt hatte. Die schmerzliche Reue, welche er darüber empfand, veranlaßte ihn, mit seiner Frau die Heimat zu verlassen, um in der Fremde Buße zu tun. Das Ehepaar ließ sich an einem reißenden Flusse nieder, baute daselbst eine kleine Herberge und unterhielt eine Fähre zur Beförderung der Passanten an das jenseitige

Vollendung dieses Hospitals wurde indessen von den Ménétriers in die Hand genommen, welche sich zugleich damit als förmliche Brüderschaft (Confrérie) konstituierten. Da das Unternehmen gleichsam einen mildtätigen Charakter hatte, so schritt die genannte Korporation auch bald darauf zur Erbauung einer Kirche. 1335 war alles fertig, und am letzten Sonntag im September desselben Jahres konnte man bereits die erste Messe lesen lassen, nachdem schon im Jahre zuvor Papst Clemens VI. die ganze Stiftung durch Erlaß einer Bulle sanktioniert hatte.

Von da ab gab es auch einen „roi des ménestrels du royaume de France"[1]. Als erster „ménestrel de Roy" wird ein gewisser Pariset genannt. Von diesem ging der Titel im Jahre 1338 an Robert Caveron (Cavernon) über. Unter dessen Nachfolgern werden genannt: Copin du Brequin (1349) und Jean Caumez. Doch wurde dieser Titel noch nicht regelmäßig weitergeführt. Erst vom Jahre 1541 ab geschah dieses.

Zu jener Zeit der französischen Monarchie strebte jede Gesellschaft oder Korporation danach, ihren eigenen König zu haben. So gab es einen König der Krämer, der Barbiere, der Narren und sogar der liederlichen Leute. Nun kam noch ein König der „Ménétriers"

Ufer. Eines Tages meldete sich ein Mann mit der Bitte, über den Fluß gesetzt zu werden. Nachdem er in die Fähre gestiegen war, gab er sich als Christus zu erkennen und sprach den St. Julien von seinen Sünden los. St. Julien wird nach Stadlers Heiligen-Lexikon Bd. II, S. 523 in Frankreich, Belgien und Spanien verehrt. Der Ort, an welchem St. Julien seine Eltern angeblich umbrachte, soll das Kastell Albi (Albiga) im Oberlanguedoc, und der Fluß, an dem er später als Fährmann lebte, der Gar (Varus) in der Provence gewesen sein.

St. Génois oder St. Genesius war, wie die Legende berichtet, im 3. Jahrh. nach Chr. Geb. ein römischer Schauspieler. Er hatte in einem Stück, welches auf Befehl Diocletians zur Verspottung der Christen aufgeführt wurde, die Rolle eines Täuflings darzustellen. Als er infolgedessen wirklich zum Christentum übertrat, ließ der Kaiser ihn enthaupten. Sein Tag ist der 25. August.

1) Ausführlichere Mitteilungen dankenswerter Art über die Geschichte der „Confrérie de St. Julien", sowie über die „Rois des ménétriers" gibt H. M. Schletterer im zweiten Teil seiner „Studien zur Geschichte der französischen Musik". (Berlin, Dammköhlers Verlag.)

eine Straße „Rue des Ménétriers“ (heute Rue de Rambuteau) benannt wurde.

Manche dieser Spielleute machten sich bald in Paris seßhaft, und im Jahre 1321 beschlossen die angesehensten derselben, sich zu einer förmlichen Korporation zu vereinigen[1]). Das zu diesem Zweck von ihnen formulierte, aus 11 Paragraphen bestehende Statut wurde mit den Unterschriften von 37 männlichen und weiblichen Individuen, einschließlich des an ihrer Spitze stehenden „Ménestrel roi“, namens Pariset, dem „Prévost“ von Paris zur Genehmigung unterbreitet. Die Bestimmungen dieses Statuts waren hauptsächlich darauf berechnet, die Mitglieder der Vereinigung zur Beobachtung gewisser, im Interesse der Korporation getroffener Bestimmungen anzuhalten, deren Nichtbefolgung Geldbußen nach sich zog. Wer den Betrag derselben nicht erlegen konnte oder wollte, mußte Paris für ein Jahr und einen Tag, oder doch für so lange verlassen, bis das Strafgeld entrichtet war. Die auf solche Weise erlangten Revenuen fielen zur Hälfte der Korporation und zur Hälfte dem König derselben zu.

Die weitere Entwicklung der Confrérie von St. Julien wird mit einer legendarischen Erzählung in Verbindung gebracht, welche Du Breul in seinem „Theâtre des antiquités de Paris“ (1622) mitteilt. Nach diesem Bericht hatten zwei Ménétriers namens Jacques Grare und Huot einen Platz in Paris und dazu auch ein benachbartes Haus an der Ecke der Straße Jean Paulée erworben, um ein Hospital zu errichten, für welches sie den „St. Julien“ und „St. Génois“[2]) (St. Genès) zu Schutzpatronen erwählten. Die

1) Weckerlin (Dernier musiciana) gibt S. 148 an, daß die Confrérie de Saint-Julien des Ménétriers seit 1330 existierte.

2) St. Julien, mit dem Beinamen „le pauvre“ oder auch „hospitator“, gehört zu den nicht von der Kirche, sondern nur vom Volksmund heilig gesprochenen Männern. Nach der Legende tötete er infolge eines durch Eifersucht hervorgerufenen Mißverständnisses seine Eltern, die er nicht erkannt hatte. Die schmerzliche Reue, welche er darüber empfand, veranlaßte ihn, mit seiner Frau die Heimat zu verlassen, um in der Fremde Buße zu tun. Das Ehepaar ließ sich an einem reißenden Flusse nieder, baute daselbst eine kleine Herberge und unterhielt eine Fähre zur Beförderung der Passanten an das jenseitige

Vollendung dieses Hospitals wurde indessen von den Ménétriers in die Hand genommen, welche sich zugleich damit als förmliche Brüderschaft (Confrérie) konstituierten. Da das Unternehmen gleichsam einen mildtätigen Charakter hatte, so schritt die genannte Korporation auch bald darauf zur Erbauung einer Kirche. 1335 war alles fertig, und am letzten Sonntag im September desselben Jahres konnte man bereits die erste Messe lesen lassen, nachdem schon im Jahre zuvor Papst Clemens VI. die ganze Stiftung durch Erlaß einer Bulle sanktioniert hatte.

Von da ab gab es auch einen „roi des ménestrels du royaume de France“[1]). Als erster „ménestrel de Roy“ wird ein gewisser Pariset genannt. Von diesem ging der Titel im Jahre 1338 an Robert Caveron (Cavernon) über. Unter dessen Nachfolgern werden genannt: Copin du Brequin (1349) und Jean Caumez. Doch wurde dieser Titel noch nicht regelmäßig weitergeführt. Erst vom Jahre 1541 ab geschah dieses.

Zu jener Zeit der französischen Monarchie strebte jede Gesellschaft oder Korporation danach, ihren eigenen König zu haben. So gab es einen König der Krämer, der Barbiere, der Narren und sogar der liederlichen Leute. Nun kam noch ein König der „Ménétriers“

Ufer. Eines Tages meldete sich ein Mann mit der Bitte, über den Fluß gesetzt zu werden. Nachdem er in die Fähre gestiegen war, gab er sich als Christus zu erkennen und sprach den St. Julien von seinen Sünden los. St. Julien wird nach Stadlers Heiligen-Lexikon Bd. II, S. 523 in Frankreich, Belgien und Spanien verehrt. Der Ort, an welchem St. Julien seine Eltern angeblich umbrachte, soll das Kastell Albi (Albiga) im Oberlanguedoc, und der Fluß, an dem er später als Fährmann lebte, der Gar (Varus) in der Provence gewesen sein.

St. Génois oder St. Genesius war, wie die Legende berichtet, im 3. Jahrh. nach Chr. Geb. ein römischer Schauspieler. Er hatte in einem Stück, welches auf Befehl Diocletians zur Verspottung der Christen aufgeführt wurde, die Rolle eines Täuflings darzustellen. Als er infolgedessen wirklich zum Christentum übertrat, ließ der Kaiser ihn enthaupten. Sein Tag ist der 25. August.

1) Ausführlichere Mitteilungen dankenswerter Art über die Geschichte der „Confrérie de St. Julien“, sowie über die „Rois des ménétriers“ gibt H. M. Schletterer im zweiten Teil seiner „Studien zur Geschichte der französischen Musik“. (Berlin, Dammköhlers Verlag.)

hinzu. Eine Bedeutung für die Kunst hatte derselbe nicht. Seine Tätigkeit lief zur Hauptsache auf Gelderpressungen hinaus.

Die Statuten von 1321 blieben während des 14. Jahrhunderts in Kraft, erfuhren aber doch durch zwei Polizeierlasse von 1372 und 1395 Verschärfungen gegen die Trinkgelage der Ménétriers in den Wirtshäusern nach der Stunde des Abendläutens („couvre feu“), sowie gegen die Ausübung des Berufes zu nächtlicher Stunde, um den Vorkommnissen von Spitzbübereien und dergleichen vorzubeugen. Auch durften die Ménétriers bei Gefängnisstrafe nichts deklamieren oder singen, was irgendwie auf den Papst oder den Landesherrn Bezug hatte.

Sehr bald vergrößerte sich die Pariser Korporation der Ménétriers durch den Hinzutritt neuer Mitglieder; zugleich rissen damit aber auch mancherlei Mißbräuche ein. Dies gab Veranlassung zu einem neuen, im Laufe des 15. Jahrhunderts erlassenen Reglement. Dasselbe schrieb eine Erhöhung der Geldstrafen, sowie ein förmliches Examen für die neu Aufzunehmenden vor. Sodann wurde es denjenigen Ménétriers, welche nicht den Meistergrad erlangt hatten, bei Geldstrafe verboten, auf Hochzeiten und in Gesellschaften zu musizieren [1]. Auch durfte niemand, ohne Meister geworden zu sein, Unterricht erteilen, und wer diese Würde erlangt hatte, konnte ohne ausdrückliche Erlaubnis des roi des Ménétriers keine Schule zur Unterweisung in den Künsten der „ménestrandie“ errichten. Diese Statuten behielten bis 1658 Geltung.

Aus dem 14. und 15. Jahrhundert sind außer den schon vorgenannten die Namen folgender Könige der Ménétriers überliefert:

---

1) Natürlich besaß die Korporation, wie andere ähnliche, bedeutende Vorrechte dieser Art. Auch ist bekannt, daß für die, die ihre Dienste in Anspruch nehmen wollten, strenge Vorschriften über die zulässige Zahl der Musiker bestanden. In Straßburg durften lange Zeit zu einer bürgerlichen Hochzeit nur 4, in Mülhausen (Elsaß) höchstens 6 Musikanten aufspielen. (Weckerlin, Dernier musicians.) — Der Rat in Reval verurteilte die dortigen Stadtmusikanten um die Mitte des 17. Jahrhunderts (1659) zu der sehr harten Strafe von hundert Talern, weil sie auf einer bürgerlichen Hochzeit Trompeten verwendet hatten. (O. Greiffenhagen, Revaler Stadtmusikanten in alter Zeit, Baltische Monatschrift Bd. 55.)

Jehan Portevin (1392), Jehan Boissard, dit Verdélet (1420) und Jehan Facien, l'ainé.

Die Statuten, welche den Pariser Ménétriers verliehen wurden, galten auch für Frankreichs Städte. Hiergegen protestierten die Musiker der Provinzen, jedoch zunächst ohne Erfolg. Im 16. Jahrhundert wurden sogar in den Hauptorten des Landes, insbesondere aber in Abbeville, Amiens, Blois, Bordeaux, Orleans und Tours, Succursalen der Pariser Korporation errichtet, wodurch dieser letzteren alle erwerbsmäßig Musizierenden tributpflichtig gemacht wurden. Die Art, wie man dies bewerkstelligte, geht aus einem vom 26. März 1508 datierten Erlaß für die Stadt Tours hervor, wonach ein Bewohner dieses Ortes, namens Nicolaus Hestier, auf 6 Jahre als Stellvertreter des „roi des ménétriers“ mit allen demselben zustehenden Rechten (natürlich gegen Erlegung einer gewissen Summe Geldes) ernannt wurde. Es handelte sich hier also um eine förmliche Verpachtung der Prärogative des Königs der Ménétriers. Der Pächter seinerseits suchte selbstverständlich die Pachtsumme und über diese hinaus noch einen Gewinn durch Erpressungen dabei herauszuschlagen.

Bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts hinein fehlen die Namen jener Männer, welche an der Spitze der „Confrérie de St. Julien“ standen. Erst 1575 wird wieder ein König der Ménétriers namhaft gemacht: es ist Claude de Bouchardon, als dessen unmittelbarer Vorgänger ein gewisser Roussel erwähnt wird. Auf Claude de Bouchardon folgte Claude Nion (1590), sodann Claude Nion, dit Lafont (1600), ferner François Richomme (1615) und endlich Louis Constantin (1624).

Über Constantin sind einige Nachrichten vorhanden[1]). Er wurde 1585 in Paris geboren, erlernte frühzeitig das Violinspiel, und zeichnete sich in demselben bei weitem mehr aus, als ein naher Verwandter namens Johann Constantin, von dem man nicht mit Bestimmtheit weiß, ob er der Vater oder der Onkel des Louis Constantin war.

---

1) Diese Nachrichten hat Er. Thoinan mit anerkennenswertem Fleiß in den Pariser Archiven gesammelt und 1878 bei J. Bauer in Paris veröffentlicht.

Der schon genannte Pater Mersenne gedenkt in seiner „Harmonie universelle“ des Louis Constantin mit Auszeichnung, und rechnet ihn zu den bedeutendsten ausübenden Künstlern Frankreichs jener Zeit[1]), unter denen er noch Bocan[2]), Maugars, Lazarin (gest. 1653, „rival de Constantin“) und Léger[3]) hervorhebt.

L. Constantin wurde zunächst in die Kapelle Louis' XIII. aufgenommen (er war schon 1619 einer der 24 violons) und am 12. Dezember 1624 an Stelle seines Vorgängers Fr. Richomme zum „Roi et Maistre des Ménétriers“ ernannt. Nach dreiunddreißigjähriger Amtsverwaltung starb er Ende Oktober 1657[4]).

Constantin betätigte sich auch als Tonsetzer. Von seinen Kompositionen ist aber nur eine bis auf unsere Zeit gekommen. Sie rührt aus dem Jahre 1636 her, und befindet sich im ersten Bande der in der Pariser Konservatoriumsbibliothek aufbewahrten, leider nicht mehr ganz vollständigen „Collection Philidor“[5]). Sie trägt die Überschrift „La pacifique“ und besteht, ohne Angabe der anzuwendenden Tonwerkzeuge, aus zwei Sätzen, von denen der erstere, längere, sechsstimmige im C-Takt, der zweite fünfstimmige dagegen im Tripeltakt steht. Auf diesen folgt in der Philidorschen Handschrift dann noch

1) Nach Jacques de Gouy hat Constantin des öfteren in einem der frühesten Konzertunternehmen Frankreichs, das im Hause des Organisten Pierre de Chabeauceau de la Barre, 80 Jahre vor Gründung des Concert spirituel, etabliert war, öffentlich gespielt. (Brenet, Les concerts en France S. 55 u. f.)

2) Sein eigentlicher Name ist Jacques Cordier. Er war Tanzmeister unter der Regierung Louis' XIII., und galt als ein ausgezeichneter Rebec- und Violinspieler.

3) Maugars war ein weit berühmter Gambenspieler. Lazarin dagegen spielte Violine und bekleidete das Amt eines Hofkomponisten, während Léger zur Bande der „vingt-quatre-violons“ gehörte, und außerdem Leiter des Hofballetts war.

4) Von einem als Seltenheit in der Bibliothek des Pariser Konservatoriums aufbewahrten Diplom, welches Constantin im Jahre 1656 einem gewissen François Chouallié (?) ausstellte, hat Weckerlin in seinem Dernier musiciana ein Faksimile gegeben.

5) Über diese für die Geschichte der altfranzösischen Instrumentalmusik wichtige Sammlung s. in Fétis' „Biographie universelle“ den Artikel André Danican Philidor.

ein zweistimmiges, tanzartiges Musikstück von drei kurzen Teilen im geraden Takt, von dem nicht mit Bestimmtheit zu sagen ist, ob es zu dem Vorhergehenden gehört. Alle drei Sätze sind, wie die meiste damalige Musik, ohne Tempoangabe.

Im Gegensatz zu dem im Tripeltakt stehenden und einfach harmonisch behandelten Stück ist der erste Teil der Komposition teilweise imitatorisch gehalten, ohne sich jedoch in erfinderischer Hinsicht irgendwie auszuzeichnen. Gegen die gleichzeitigen Arbeiten des italienischen Tonsetzers Buonamente steht das Ganze an Kunstwert entschieden zurück. Für den damaligen noch untergeordneten Standpunkt der französischen Instrumentalkomposition möchte aber „La pacifique“, nebst den anderen verloren gegangenen Erzeugnissen Constantins, wohl nicht ganz ohne Bedeutung gewesen sein.

Sein Nachfolger im Geigerkönigamt wurde am 20. Novbr. 1657 Guillaume Dumanoir I. Während seines Regiments war dieser bemüht, möglichst alle Musiker des Landes, mit Einschluß der Organisten, unter seine Botmäßigkeit zu bringen.

Ein Jahr nach Dumanoirs Amtsantritt nämlich, also 1658, hatte Louis XIV. ein neues Statut erlassen, nach welchem nicht nur sämtliche Instrumentisten aller Städte des Landes, sondern auch die Tanzmeister tributpflichtig werden sollten. Dieser Erlaß war hauptsächlich darauf berechnet, die Staatskasse zu bereichern, sowie die Einkünfte der „Confrérie de St. Julien“ und ihres Hauptes zu erhöhen. Die eingehenden Gelder wurden gleichmäßig unter die drei Partizipanten verteilt. Die Tanzmeister aber setzten sich gegen die beabsichtigte Vergewaltigung zur Wehr, was zu heftigen Streitigkeiten mit Dumanoir führte, welcher sich u. a. zu einer 1664 gegen die Tanzmeister veröffentlichten und in gröblichem Ton gehaltenen Broschüre „le mariage de la musique avec la danse“ hinreißen ließ. Obwohl er nun alles aufbot, um sich die Tanzmeister zu sichern, welche bei ausgebreiteter Kundschaft und reichlichem Verdienst eine gute Ausbeute versprachen, so wußten dieselben schließlich dennoch, trotz der königlichen Ordonnanz, die Aufrechthaltung ihrer Unabhängigkeit von der „Confrérie de St. Julien“ durchzusetzen.

Unter dem Namen Dumanoirs sind eine Anzahl vierstimmig

gesetzter Tänze aus seiner Zeit genommen, ohne Angabe jedoch, ob dieselben von Dumanoir I. oder dessen Sohn und Amtsnachfolger Dumanoir II. herrühren. Nur bei einer aus drei Airs bestehenden und „Charivaris" überschriebenen fünfstimmigen Komposition ist die Jahreszahl 1648 hinzugefügt, so daß man annehmen darf, sie sei von dem älteren Dumanoir. Ein Teil der Tänze befindet sich nebst den „Charivaris" im ersten Bande der Kollektion Philidor zu Paris, ein anderer dagegen auf der Landesbibliothek zu Kassel. Unter diesen Tänzen, in welchen die ausgeprägte Rhythmik eine Hauptrolle spielt, sind einige, welche zeigen, daß der Autor bei nicht gewöhnlicher musikalischer Bildung die Befähigung zu gewähltem Ausdruck in harmonisch modulatorischem Betracht besaß, wenn auch nicht zu verkennen ist, daß er, gleichwie die große Mehrzahl der damaligen Tonsetzer, über völlige Reinheit des Satzes nicht gebot.

Auf Guillaume Dumanoir I. folgte 1668 als „roi des ménétriers" dessen Sohn Guillaume Dumanoir II., welcher gleichfalls Violinist war und angeblich bis 1693 — er starb erst 1697 — der „Confrérie de St. Julien" präsidierte[1]. Auch er hatte, gleich seinem Vater, Streitigkeiten in betreff seiner Machtsphäre, die nicht zu seinen Gunsten ausfielen. Bald nach seinem Regierungsantritt geriet er in heftige Differenzen mit Lully, welchem 1672 das Privilegium der königlichen Musikakademie (d. h. der großen Oper) erteilt wurde, mit der Berechtigung, Orchesterspieler auszubilden. Gegen diese Bestimmung legte Dumanoir Protest ein. Er erreichte aber dadurch nichts weiter, als daß die Behörde am 14. August 1673 zum Vorteil Lullys entschied.

Hierauf hatte Dumanoir aufs neue Zänkereien mit den Tanzmeistern, die ihm solches Ärgernis bereiteten, daß er am 31. Dezember 1685 seine Demission gab. Sie war keine definitive, denn Dumanoir verzichtete nur auf die Vorteile, welche mit seinem Herrscheramt bei der Brüderschaft von St. Julien verbunden waren. Im übrigen behielt er den Titel seiner seither geführten Würde bei.

1) Über die Regierungszeit Dumanoirs I. und seines Sohnes Dumanoirs II. sind die Angaben der französischen Musikschriftsteller nicht ganz übereinstimmend.

Allein die Sache wurde ihm völlig verleidet, als Louis XIV. im Jahre 1691 zugunsten der fiskalischen Kasse die Bestimmung erließ, daß fortan die Ämter der **Confrérie de St. Julien**, der Zahl nach vier, käuflich und erblich sein sollten. Beiläufig gesagt war es eine Summe von 18,000 Livres, um die es sich dabei handelte. Es ist also um so begreiflicher, daß dem Einspruch Dumanoirs kein Gehör geschenkt wurde, da der Fiskus auf einen so hohen Einnahmebetrag nicht wieder verzichten wollte. Indessen wurde, um Dumanoir einigermaßen für die Schwächung seiner Privilegien zu entschädigen, die Bestimmung getroffen, daß er für Lebenszeit als vereideter Examinator der zur Meisterwürde sich meldenden Instrumentenspieler zu fungieren habe. Dumanoir aber, verbittert durch die ihm zuteil gewordene Behandlung, machte keinen Gebrauch von dieser Vergünstigung und trat sogar 1693 vom Schauplatz seines bisherigen Wirkens definitiv zurück. Er starb 1697, in welchem Jahre zugleich die Charge des „**roi des ménétriers**“ oder des „**roi des Violons**“, wie man das Amt auch nannte, unterdrückt wurde, um nur noch einmal vorübergehend im 18. Jahrhundert unter Gian Pietro Guignon wieder aufzuleben [1]).

Die Brüderschaft von St. Julien trieb indessen ihr Wesen noch längere Zeit fort. Zunächst versuchte sie, die Pariser Klavierspieler zur Erlegung der für die Instrumentenspieler bestehenden Taxen heranzuziehen, was zu einem erneuten Prozeß führte, aus welchem die Klavierspieler siegreich hervorgingen. Durch Parlamentsbeschluß vom 3. Mai 1695 wurden sie von allen Verbindlichkeiten gegen ihre Bedränger freigesprochen. Nun versuchte die Confrérie von St. Julien, sich auf andere Weise zu entschädigen. Sie verschaffte sich ein am 5. April 1708 vollzogenes Patent, auf Grund dessen ihre Mitglieder befugt waren, in jeder Art des Instrumenten- und Tabulaturspieles, insbesondere aber im Klavierspielen Unterricht zu erteilen. Die Komponisten und Klavierspieler vereitelten aber auch dies. Dennoch dauerten die Reibungen und Kämpfe fort. 1728 versuchte die Korporation von St. Julien die dem Opernorchester angehörenden Musiker

---

1) S. dens. S. 190.

sich tributpflichtig zu machen. Der Erfolg war nicht besser als in den vorhergehenden Fällen.

So standen die Sachen, als der piemontesische Violinspieler Gian Pietro Guignon 1741 zum Geigerkönig ernannt wurde. Dieser erließ im Einverständnis mit den Hauptführern von Saint-Julien ein neues Statut von 28 Artikeln, um seine Herrschaft über die Musiker namentlich in lukrativer Hinsicht wieder zu erweitern. Dies veranlaßte die königl. Organisten sowie die Pariser Musiker zu neuen Beschwerden. Diejenigen, welche dieselben hervorgerufen hatten, suchten die Opponenten dadurch zu beschwichtigen, daß sie erklärten, weder die Organisten noch die Klavierspieler mit ihren Maßnahmen behelligen zu wollen. Doch diese waren damit nicht zufrieden, sondern traten noch entschiedener als ehedem für die Freiheit der Tonkunst und ihre Lehrer ein. Die Folge davon war, daß durch einen Parlamentsbeschluß vom 30. Mai 1750 alle Statutsartikel, welche der freien Kunstübung zuwiderliefen, für null und nichtig erklärt wurden. Guignon fügte sich nicht allein willig diesem Urteilsspruche; er verzichtete gleichzeitig freiwillig auf jene Rechte, nach welchen es ihm auch ferner noch zustand, Taxen von den Tanzmeistern und Tanzmusikanten auf Bällen, Hochzeiten, sowie in Wirtshäusern, mithin von dem gewerbsmäßigen Musikbetrieb zu erheben. Allein seine Gesinnungsgenossen von Saint-Julien dachten darüber anders. Ohne Wissen Guignons erdreisteten sie sich, Statthalterstellen des Geigerkönigs für bestimmte Bezirke in den Provinzen des Landes einzurichten, zu verkaufen und gegen gewisse Summen sogar erblich zu verleihen. Wer sich ihrem Willen nicht fügte, mußte es büßen. Ein Kanonikus, welcher zugleich Organist war, wurde verfolgt, weil er einen Chorknaben im Orgelspiel unterrichtet hatte. Einem Kleriker, Kapellmeister seines Kirchspieles, wurde zugemutet, den Titel „Tanzmeister“ anzunehmen, um ihn zu zwingen, sich unter das Joch der Beschlüsse von Saint-Julien zu beugen.

Ein gewisser Barbotin hatte sich von der Brüderschaft Saint-Julien die Charge einer „lieutenance générale“ gekauft, und trieb seinerseits wieder einen Handel mit „lieutenances particulières“.

Auch erließ er eine Bekanntmachung in Angers, die an den Straßenecken zu lesen war und folgendermaßen lautete:

„De Par Le Roi.
Sentence

de M. le lieutenant général de police de la ville d'Angers, qui permet la concession, nomination et résignation faite au sieur Pierre-Olivier Josson, musicien et maître à dancer de la ville et académie royale d'Angers, pour l'équitation et autres exercices de la place de lieutenant particulier du roi des arts et sciences de la musique et dance, et les jeux de tous les instruments, tant à cordes qu'à vent, pour l'étendu des provinces d'Anjou et du Maine; sur la présentation, nomination et résignation de M. Barbotin, lieutenant général du roi desdits arts et sciences de la communauté et académie royale des maîtres de musique, de dance et d'instruments, qui ordonne l'exécution des statuts et réglements, qui font défense à toutes personnes, Musiciens d'église, organistes et autres, d'enseigner la musique, la dance, ni les jeux d'aucuns instruments, tant à cordes qu'à vent, dans la ville, faubourgs et banlieue d'Angers, non plus que dans l'étendu de la province d'Anjou, sans s'être fait recevoir par le dit Josson, en sa susdite qualité, à peine de cent livres d'Amende contre les contrevenants, de prison pour la première fois, et de punition corporelle pour la seconde".

Diesem frechen Treiben widersetzten sich bald die Musiker des ganzen Landes. Sie richteten an den König ein Gesuch um Abhilfe von der betreffenden Landplage. Dieser erließ denn auch am 13. Febr. 1773 folgende Ordre:

„Casse et annule la vente ou concession faite par la communauté de Saint-Julien des Ménétriers, de toutes les charges de lieutenants généraux et particuliers de roi des violons, dans toute l'étendu du royaume, et notamment celle du sieur Barbotin; révoquant tous les pouvoirs que lesdits lieutenants généraux de ce dit Barbotin avaient accordés à leurs lieutenants particuliers qu'ils représentaient, auxquels Sa Majesté interdit toutes fonctions. — Fait, Sa Majesté, defenses à tous musiciens et autres de reconnaître lesdits lieutenants généraux et particuliers; ordonne que tant la confrérie de Saint-Julien des Ménétriers que tout ceux qui la composent seront tenus de se conformer aux dispositions de mars 1767 concernant les arts et métiers, etc."

Die Brüderschaft von St. Julien überlebte den vorstehend mitgeteilten Erlaß nicht lange: sie wurde 1776, nach mehr denn vierhundertjährigem Bestehen für immer aufgehoben, während die Charge

des Geigerkönigs, mit auf Guignons Betrieb, schon im März 1773 abgeschafft worden war.

Der schmähliche Druck, welcher einerseits von den „24 Violons du roy“, andererseits aber von der „Confrérie de St. Julien“ mehrere Menschenalter hindurch ausgegangen war, mußte begreiflicherweise eine Stagnation des tonkünstlerischen Lebens, nicht allein der französischen Hauptstadt, sondern beziehentlich auch der Provinzstädte herbeiführen[1]). Wenn im Hinblick hierauf die Entwickelung der praktischen Musikpflege Frankreichs, insbesondere aber des kunstgemäßen Violinspieles, eine im Vergleich zu Italien und Deutschland verspätete war, so darf dies um so weniger befremden, als auch die Musikbegabung der Franzosen eine einseitige und wenig hervorragende ist[2]). Einzelne im Laufe der Zeit auftauchende und eine Ausnahme davon machende Erscheinungen konnten daran kaum etwas ändern. Bezeichnend für die mäßige Musikanlage dieser Nation ist schon der auffallende Mangel an schönen Stimmen, welcher sich vorzugsweise in dem spröden, klanglosen Organe des weiblichen Geschlechtes bemerklich macht. Daß das französische Idiom hieran teil hat, ist nicht zu bezweifeln. Mit einem gewissen Recht durfte daher J. J. Rousseau den paradoxen Ausspruch tun, die französische Sprache sei ungeeignet für die Komposition und es könne keine französische Musik geben. Wenn der letzte Teil dieser Behauptung durch die Wirklichkeit wider-

---

1) Daß es tatsächlich der Fall war, geht aus einem Musikbericht des auf S. 328 d. Bl. erwähnten französischen Gambenspielers André Maugars hervor, welchen derselbe in der ersten Hälfte des 17. Jahrh. schrieb. Ich habe dieses merkwürdige Dokument in deutscher Übersetzung im 10. Jahrgang (1878) der Monatshefte f. Musikgeschichte vollständig mitgeteilt.

2) Vidal sagt in seinem schon mehrfach zitierten Werk „les instruments à archet“: Wenn man (in Frankreich) zwei Sänger auf der Straße hört, so wird man, wenig Ausnahmen abgerechnet, falsch singen hören. Noch mehr: Wenn nach einer „Réunion d'orphéons“ die Sänger auseinander gehen, und Einige derselben auf ihre eigene Hand singen wollen, so singen sie regelmäßig falsch“. Einen wesentlichen Grund für diese Erscheinung findet Vidal in dem Umstande, daß in den Schulen Frankreichs kein Singunterricht erteilt wird. Hierauf wäre zu antworten: wenn die Franzosen ein musikalisch gut beanlagtes Volk wären, so würde der Gesang in den Schulen längst schon eingeführt worden sein.

legt ist, so läßt sich doch nicht in Abrede stellen, daß das musikalische Schaffen der Franzosen sich niemals durch bahnbrechende, wahrhaft neugestaltende Erscheinungen hervorgetan hat. Nicht einmal die von ihnen bis zu hoher Vollendung ausgebildete Spiel- und Konversationsoper war ursprünglich ihre eigene Schöpfung. Es ist bekannt, daß sie den Anstoß dazu durch die zeitweiligen Vorstellungen einer 1752 nach Paris gekommenen italienischen Operngesellschaft, „Bouffons“ genannt, erhielten. Indessen prägt sich in diesem Kunstgenre gerade der französische Nationalgeist am reinsten und bestimmtesten aus. Wir erkennen ihn in der scharf markierten, eigentümlich belebten Rhythmik, die schon frühzeitig das mitbestimmte, was man ehedem unter „französischem Geschmack“ verstand. Die Begabung der Franzosen für den Rhythmus offenbart sich zumal in ihrer Vorliebe für Schlaginstrumente, namentlich für die Trommel, die sie mit ebensoviel Leidenschaft als Virtuosität zum Leidwesen gebildeter Ohren zu handhaben wissen. Nächst der Rhythmik ist ihre Musikanlage durch eine meist sprunghafte Melodik gekennzeichnet, die indessen des Pikanten nicht leicht entbehrt. Für ein tief kombinatorisches und ideelles musikalisches Gestalten fehlt dagegen den Franzosen das entsprechende Vermögen, und dieses letztere konnte durch Raffinement und geistreiche Spekulation ebensowenig ersetzt werden, wie durch den in ihrem Naturell tief begründeten Hang zu feingeschliffen eleganter und äußerlich effektreicher, nicht selten theatralisch gefärbter Ausdrucksweise.

Als eine natürliche Folge des mäßigen Musiktalents der Franzosen stellt sich bei ihnen im ganzen und großen der Mangel eines musikalischen Volkstums dar, aus dem sich, wie in Italien und Deutschland, eine gleichmäßig durch das ganze Land verteilte Tätigkeit in mannigfaltigen, einander ergänzenden Richtungen hätte entwickeln können. Was aber auch etwa in dieser Beziehung möglich gewesen wäre, — das französische Zentralisationssystem würde hemmend dazwischen getreten sein. Zwar gab es nach Brenet im 18. Jahrhundert in Lyon, Nantes, Marseille und anderen Städten Frankreichs ein ganz reges Musikleben, doch sagt derselbe Autor, daß dasselbe ohne weitere Bedeutung und der fruchtbaren Dezentralisation der kleinen deutschen und italienischen Staaten in derselben Epoche

durchaus nicht zu vergleichen sei. Schon lange absorbierte Paris die geistige Kraft des Volkes. Einzelne, hier und da in den Provinzstädten auftauchende Kräfte vermochten nicht die Macht der Gewohnheit zu paralysieren, sondern wurden vielmehr, um ihr Talent zur Geltung zu bringen, nach der Hauptstadt gedrängt. In der Tat war damals schon Frankreich in musikalischer Beziehung sozusagen ausschließlich durch Paris repräsentiert. Dort versammelten sich die Begabtesten des Landes, dorthin strömten seit Mitte des 18. Jahrhunderts die künstlerischen Zelebritäten des Auslandes von allen Nuancen und Farben, um ein vergnügungssüchtiges Publikum zu unterhalten und von demselben den Lohn an Beifall und klingender Münze für ihre Anstrengungen zu empfangen. Besonders wurde Paris ein Anziehungspunkt für Gesangs- und Instrumentalvirtuosen, nachdem das Concert spirituel, gegründet 1725 durch Philidor, in Aufnahme gekommen war. Zur selben Zeit existierte das „Concert des mélophilètes" unter Protektion des Prinzen Conti. Weitere Privatveranstaltungen waren die bei dem Herzog v. Aumont, dem Abbé Grave, Mlle de Maes und M. Clerambault stattfindenden, anderer, weniger bemerkenswerter nicht zu gedenken.

Es ist richtig, wenn Brenet diese Vielheit ein sichtbares Zeichen dafür nennt, daß die musikalische Kultur oder Mode damals in der Pariser Gesellschaft, aber auch nur in der Gesellschaft, weit verbreitet war. Die große Mehrzahl der Pariser Bevölkerung hatte nichts davon. Nur einmal im Jahre, am 24. August, wurde zu jener Zeit im Tuileriengarten ein großes öffentliches Konzert unentgeltlich von der Académie royale de musique veranstaltet. 1770 gab es das „Concert des amateurs", 1789 das „Concert de la rue Clery" und 1794 die „Concerts Feydeau" als neu. Diese drei letzteren Unternehmungen, welche übrigens nicht von langer Dauer waren, bezeichneten einen Fortschritt, der sich jedoch auf exklusive Kreise beschränkte. Im allgemeinen blieb das Musiktreiben in Paris, dem angedeuteten Naturell der Franzosen entsprechend, bis weit in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts hinein auf einem verhältnismäßig niedrigen Standpunkte. Amüsement war damals wie heute die Parole des Publikums; nach dem „Was" und „Wie" wurde eben nicht viel

gefragt. Der Freund und Beschützer Mozarts, Baron Grimm, welcher mit den Pariser Zuständen sehr vertraut war, fand sich zu der bezeichnenden Äußerung veranlaßt: „Schade, daß man sich hier zu Lande so wenig auf gute Musik versteht"; und der alte Mozart charakterisiert den Sologesang bei der Kirchenmusik in der k. Kapelle mit den Worten: „leer, frostig, elend, folglich französisch." Ausführlicher läßt sich Meister Wolfgang Mozart vernehmen, der bei Gelegenheit seines zweiten Pariser Aufenthaltes (1778) seinem Vater schreibt: „Baron Grimm und ich lassen oft unsern Zorn über die hiesige Musik aus, Notabene unter uns; denn im Publiko heißt es: Bravo, Bravissimo, und da klatscht man, daß einem die Finger brennen." Ein andermal berichtet er: „Was mich am meisten bey der Sache ärgert, ist, daß die Franzosen ihren Gout nur insoweit verbessert haben, daß sie nun das Gute auch hören können. Daß sie aber einsähen, daß ihre Musik schlecht sey — ey bei Leibe! — Und das Singen! oimè! — Wenn nur keine Französin italienische Arien sänge, ich würde ihr ihre Plärrerey noch verzeihen; aber gute Musik zu verderben, das ist nicht auszustehen."

Burney, welcher 1770 in Paris war, gibt ein ähnliches Urteil. Er wohnte einer Aufführung im Concert spirituel bei und bemerkt über den dort gehörten Gesang: „Der erste Alt hatte einige Zeilen Solo zu singen, welche er mit solcher Gewalt herausschrie, als wenn er unter dem Messer an der Kehle um Hülfe riefe. Allein so betäubt ich auch war, so sahe ich doch deutlich, — daß dies gerade das war, was ihr Herz und ihre Seele liebte. C'est superbe! hallte durch das ganze Haus von einem Ende zum andern wieder. Doch mit dem letzten Chor nahm das Concert ein Ende mit Schrecken; es übertraf an Geschrei allen Lärm, den ich je in meinem Leben gehört habe."

Mit der Instrumentalmusik stand es um dieselbe Zeit wenig besser als mit dem Gesange. Erst durch Glucks Auftreten in Paris (1773) erfuhr sie einen wesentlichen Fortschritt, denn dieser Meister stellte nicht nur an die Bühne, sondern auch an die Musiker erhöhte Forderungen für die Darstellung seiner Werke. Nach Castil-Blaze „fand er ein Orchester vor, das in seinen Noten nichts sah als ut und re, Viertel- und Achtelnoten", und Ginguené berichtet von den unge-

schickten, betäubenden und im Vortrag eintönigen Leistungen desselben [1]). Wie große Mühe es Gluck kostete, die Mitwirkenden auf die Höhe seines künstlerischen Standpunktes zu erheben, beweisen seine eigenen sarkastischen Worte, daß er, wenn er für die Komposition einer Oper 20 Livres verlangen dürfte, für das Einstudieren derselben 20000 Livres erhalten müßte. Glucks Einwirkung auf das Pariser Orchesterspiel machte sich natürlich zunächst bei der großen Oper geltend. Da die hier vereinigten Kräfte aber den Kern der Pariser Instrumentalisten bildeten, so konnte es nicht fehlen, daß der erzielte Gewinn bald von maßgebendem Einfluß auf die übrigen Kunstinstitute wurde, in denen die Orchestermusik gleichfalls eine Rolle spielte. Daß nächstdem auch eine künstlerische Autorität wie Viotti von förderndem Einfluß auf die Pariser Instrumentalmusik sein mußte, läßt sich nicht bezweifeln.

Wie mangelhaft aber auch das französische Musiktreiben teilweise noch in den ersten Dezennien der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sein mochte, schlimmer sah es jedenfalls damit in der unmittelbar vorhergehenden Periode aus. Ein Pariser Musiker, namens Corrette [2]) äußerte sich in seinem Werke: „Le Maître de Clavecin pour l'accompagnement“ etc. (Paris 1753) deutlich genug darüber, indem er berichtet: „Als Corellis Sonaten in Paris ankamen, konnte man keinen Geiger finden, der sie zu spielen vermochte. Zwar machten sich Violinisten daran und studierten sie Tag und Nacht, aber erst nach mehreren Jahren waren drei von ihnen imstande, sie auszuführen.“ Corrette fügt hinzu, daß der Herzog von Orleans, der die Sonaten kennen lernen wollte, sie sich singen ließ und zwar die drei-

---

1) Marx' Gluck und die Oper. Bd. 2. S. 110, 112.

2) Michel Corrette war um 1758 Organist am großen Jesuitenkollegium (rue Saint-Antoine) zu Paris. In seinem Hause veranstaltete er Musikaufführungen der besten Werke Lullys und Campras. Auch eröffnete er eine Musikschule, für deren Gebrauch er mehrere Instrumentalwerke schrieb. Mit seinen Schülern hatte er aber kein Glück. Man nannte sie in Paris spottweise „les anachorètes“ (les ânes à Corrette). Dieser Spitzname entstand vielleicht aus einer Gereiztheit der Pariser Musiker gegen Corrette wegen dessen offener ungeschminkter Sprache über den untergeordneten Standpunkt des franz. Violinspieles zu Anfang des 18. Jahrhunderts.

stimmigen Sätze von drei Sängern besetzt. Dem hier bezeichneten Standpunkte entsprechen denn auch vollkommen die französischen Violinkompositionen aus jener Zeit. Sie beweisen, daß Correttes Urteil nicht im mindesten übertrieben ist. Unter denselben heben wir ein Suitenwerk Rébels hervor, dessen Titel lautet: „Pieçes pour le Violon, avec la Basse-Continue; divisées par Suites de Tons: qui peuvent aussi se jouer sur le Clavecin, et sur la Viole. Par Monsieur Rébel, Ordinaire de l'Académie Royale de Musique. A Paris chez Christophe Ballard. 1705."

Diese „Pieçes" bestehen aus drei Suiten, in denen sich die zu jener Zeit üblichen Tanzformen, wie Allemande, Courante, Sarabande, Gigue, Chaconne, Bourrée, Passacaille, la Boutade, Gavotte und Menuet finden. Außerdem enthalten sie zwei Kapricen, ein Rondo und ein Stück mit der Bezeichnung „les Cloches". Jede der drei Suiten ist durch ein „Prélude" eingeleitet. Mit Ausnahme der Chaconne und Passacaille, welche nach üblicher Weise variiert sind, haben die Tänze die zweiteilige Liedform. Der dürftige Violinsatz überschreitet nicht die dritte Lage. Die Notierung steht mit Ausnahme des (bezifferten) Basses in den alten Schlüsseln.

Den Schluß des Werkes bildet eine ausgeführte Caprice, zunächst von einer, dann von zwei Geigen (Dessus), Viola (Taille) und Baß begleitet.

Sämtliche Musikstücke dieser Sammlung, die weit eher Anfängerarbeiten als Erzeugnissen eines reifen Mannes gleichen, erheben sich wenig über die primitive Bildweise. Von freier melodischer Erfindung ist nicht die Rede. An ihre Stelle tritt eine mangelhafte Figuration. Ebenso übel beraten zeigt sich der Autor in harmonischer Hinsicht. Seine Fortschreitungen und Intervallverdoppelungen machen einen schülerhaften Eindruck. Das rhythmische Element ist dagegen unverkennbar in einer den verschiedenen Tanzformen entsprechenden Weise mit Bewußtsein behandelt. In ihrer Totalität zeigen diese Musikstücke, wie sehr Frankreich in betreff der Violinkomposition und, was dasselbe ist, des Violinspiels gegen Italiens zu jener Zeit

vorgerückte Leistungsfähigkeit und selbst gegen Deutschland im Rückstande war [1]).

Jean Ferry Rébel, ein Schüler Lullys, geb. 1669 zu Paris, war Kammerkomponist des Königs und gehörte den „vingt-quatre-Violons“ an. Seit 1699 versah er den Dienst als erster Violinist, und 1707 wurde er Chef seiner Mitspieler. In dieser Funktion stand er noch 1737. Sein Todesjahr ist 1747.

Sein Sohn François, geb. 19. Juni 1701 zu Paris, war gleichfalls Violinspieler und seit 1717 Mitglied der königl. Kapelle. 1723 wurde er zum Kammerkomponisten ernannt. Die Tätigkeit desselben als Tonsetzer ist dadurch besonders bemerkenswert, daß er in Gemeinschaft François Francoeurs neun Opern schrieb, die sich indes, wie Fétis bemerkt, in keiner Weise über das Niveau ihrer Zeit erheben. Beide Männer waren eng befreundet und versahen von 1733 ab nicht nur gemeinsam das Inspektorat der 1672 durch Lully begründeten „Académie royale de musique“, sondern während der Jahre 1753—1767 auch die Direktion dieses Instituts. 1772 wurde Rébel Generalinspektor der Oper und starb, kurz zuvor in den Ruhestand getreten, am 7. Nov. 1775.

François Francoeur, geb. in Paris am 28. Sept. 1698, wurde bereits in seinem zwölften Jahre bei der Oper angestellt. Auch tat er Dienste als königl. Kammermusiker und erwarb dann, nach damaligem Brauch, käuflich eine von den Stellen der 24 Kammermusiker des Königs, dessen Kammerkomponist er später wurde. Seine weitere Karriere machte er, wie schon bemerkt, als Kollege Rébels (des Sohnes). Doch brachte er es schließlich noch weiter als dieser, da er sich 1760 zur Würde eines königl. Obermusikintendanten emporschwang, auf die er schon 1742 seine Anwartschaft von Colin de Blamont käuflich erworben hatte. Francoeur starb nach wiederholten

1) Rébel ließ 1713 noch ein Heft mit 12 Sonaten „à violon seul, mêlées de plusieurs récits pour la viole“ als „livre II.“ bei Faucault in Paris erscheinen, dessen Inhalt möglicherweise besser ist, als die oben besprochenen „Pieçes pour le violon“, sowie 1715 ein „Caractères de la danse Fantaisie“. Weckerlin gibt an (Dernier Musiciana), daß man darin viele Beispiele alter Tänze finde.

Steinoperationen in seiner Geburtsstadt am 6. Aug. 1787. Außer den mit Rébel zusammen komponierten Opern veröffentlichte er zwei Sonatenhefte, die aus seinen Jugendjahren herrühren und als sein ausschließliches produktives Eigentum bezeichnet werden. Das eine dieser Werke, „Premier livre de Sonates à Violon seul et la Basse. Dediez au Roy, Composez par Mr. Francoeur le fils, Paris 1715“, enthält acht Sonaten, die einen unverkennbaren Fortschritt gegen die „Pieçes“ von Rébel (dem Vater) bekunden. In der Formgebung bewegt der Komponist sich insofern zwischen der Suite und Sonate, als bei ihm Tanzstücke mit ausgeführteren Tonsätzen freier Erfindung von verschiedenem Charakter abwechseln. So finden sich in diesen Sonaten Allegros, Arien und an Tänzen die Allemande, Gavota, Sarabanda und Courante. Die Finales bestehen meist in einem Prestosatz, die Einleitungen in einem ausgeführteren Adagio. Die Allegros sind trotz ihres sehr einfachen Charakters und des veralteten Duktus ihres Figurenwesens von munterem, sowie leicht bewegtem und natürlichem Fluß; die langsamen Sätze zeichnen sich bereits durch einzelne hübsch empfundene Momente aus. Vor allem aber ist die Violinbehandlung mannigfaltiger und wirkungsvoller als bei Rébel[1]). Eine Eigentümlichkeit Francoeurs, von der es unseres Wissens kein zweites Beispiel in der Violinliteratur gibt, ist die Benutzung des Daumens der linken Hand für gewisse Akkordgriffe, eine Lizenz, die freilich gegen die Grundsätze des schulgerechten Violinspiels verstößt.

Es mag hier zugleich ein Neffe Francoeurs, Louis Joseph Francoeur (le neveu) erwähnt werden, welcher zu den namhafteren französischen Violinspielern des 18. Jahrhunderts gehörte. Sein Vater, dem er die erste musikalische Anleitung verdankte, war königl. Kammermusikus und erster Violinist bei der Oper. Nach dessen Tode nahm ihn sein Onkel François Francoeur als Pflegesohn an, teilte ihn 1746 den Eleven der königl. Kammermusik zu und bewirkte 1752 seine Anstellung als Geiger im Opernorchester. Durch ausgezeichnete

---

1) D. Alard hat in seinen „Maîtres classiques du Violon“ eine Sonate Francoeurs (Nr. IV.) neu herausgegeben.

Befähigung für das Direktionsfach stieg er 1776 zu dem Amte des königl. Kapellmeisters empor, nachdem er 1764 zum zweiten und 1767 zum ersten Orchesterdirigenten befördert worden war. Seine produktive Tätigkeit widmete er der Bühne. Er wurde am 8. Oktober 1738 in Paris geboren und starb daselbst am 8. März 1804.

Bevor wir die weitere Entwickelung des französischen Violinspiels verfolgen, ist des italienischen Einflusses auf dasselbe zu gedenken[1]). Er begann mit dem 18. Jahrhundert und wurde zunächst durch Baptiste Anet — gewöhnlich nur bei seinem Vornamen Baptiste genannt — vermittelt, welcher ein Schüler Corellis war. Vier Jahre studierte er unter Leitung dieses Meisters in Rom. Bei seiner ungefähr um 1700 erfolgten Rückkehr nach Paris erregte er dort so großes Aufsehen, daß er als bedeutendster französischer Violinist gepriesen wurde. Daß er es wirklich gewesen, hat bei dem damaligen noch wenig entwickelten Zustande des Violinspiels in Frankreich alle Wahrscheinlichkeit für sich. Baptiste hegte den Wunsch, sich bleibend in Paris niederzulassen. Aber diese Stadt war noch nicht reif für eine solche Erscheinung. Er spielte vor Ludwig XIV., welcher indessen — vielleicht seinen 24 Kammerviolinisten zulieb — keinen Geschmack an seinem Spiel fand. Der französische Hof war damals für Paris, was diese Stadt für das ganze Land, und so vermochte Baptiste dort nicht festen Fuß zu fassen. Er entschloß sich daher nach einiger Zeit, in Polen sein Glück zu versuchen. Wir finden ihn 1738 am Hofe des polnischen Exkönigs Stanislas Leschynski. Er starb in Lunéville 1755. (Jacquot, La musique en Lorraine). Von seinen Kompositionen ließ Baptiste drei Hefte Violinsonaten drucken.

Indes war Anet nicht vergeblich in Paris gewesen. Er fand in Jean Baptiste Senaillé einen Schüler[2]), der, begeistert von

---

1) Fétis teilt mit, daß François Duval, seit 1704 Mitglied der königlichen Kapelle, der erste Franzose gewesen sei, welcher Violinsonaten nach italienischem Vorbilde geschrieben habe. Seine Kompositionen, welche aus 7 Sonatenheften bestehen, sind mir nicht zugänglich gewesen. Duval starb 1733 zu Paris.

2) Bei Fétis wird auch der Italiener Giov. Antonio Piani (Desplanes) als Lehrer Senaillés angeführt. Piani war ein Neapolitaner und gegen Ende

der italienischen Manier des Violinspiels, mit allem Eifer sich die Kunst seines heimgekehrten Landsmannes anzueignen suchte. Dies gelang ihm um so schneller, als ihn Queversin, einer der 24 Kammerviolinisten des Königs, bereits über die wichtigsten Elemente der Technik hinweggebracht hatte. Nun aber genügte dem strebsamen Jüngling das französische Violinspiel nicht mehr, und er beschloß deshalb nach Italien zu wandern, um an der Quelle unter Leitung eines bewährten Meisters noch weitere Studien zu machen. Doch kam er nur bis Modena, wo man so großes Gefallen an seinen Leistungen fand, daß man ihn für das Opernorchester engagierte. 1719 kehrte Senaillé nach Paris zurück und beschloß dort am 12. Oktober 1730 sein Leben. Geboren wurde er am 23. November 1687. Da Senaillé sich auf dem Titel seines dritten Sonatenwerkes (Paris 1716) „Ordinaire de la musique de la chambre du Roy“ nennt, gehörte er zur Bande der 24 Violons. Seine Kompositionen, die zu Paris in fünf Heften erschienen, erweisen sich als nicht ungeschickte, inhaltlich aber bedeutungslose Nachbildungen italienischer Muster. Ein wohlgestaltetes, wenn auch sehr einfaches Musikstück aus ihnen gibt J. B. Cartier in seiner „l'Art de Violon“, eine Sonate (IX.) D. Alard in den Maîtres classiques du violon.

Ein anderer in Italien gebildeter Franzose von größerer Bedeutung war Jean Marie Leclair, mit dem Beinamen l'aîné, der Sohn eines in den Diensten Ludwigs XIV. stehenden Musikers. Geboren am 16. Mai 1697 in Lyon, nach anderer Version am 23. November 1687 zu Paris, und ursprünglich für die Tanzkunst bestimmt, der er auch einen Teil seines Lebens widmete, trieb er doch seit seiner Jugend das Violinspiel so fleißig, daß er sich demselben später auf erfolgreiche Weise widmen konnte. Sein Geschick führte ihn als Ballettmeister nach Turin. Hier machte er die Bekanntschaft von Somis, der sich so sehr für sein Talent interessierte, daß er ihn zwei Jahre lang unterrichtete. Nun verließ Leclair sein Metier und gab

---

des 17. Jahrhunderts geboren. Er kam 1704 in Begleitung des Grafen von Toulouse nach Frankreich. Angeblich soll er später in Venedig wegen Fälschung von Handschriften eine Hand durch das Henkerbeil eingebüßt haben.

sich ganz der Musik hin, in der er sich durch eigenes Studium immer mehr zu vervollkommnen suchte. Er wandte sich 1729 nach Paris und bildete sich hier unter Anleitung Chérons, damaligen Cembalisten bei der Oper, in der Tonsetzkunst aus. Als Violinist vermochte er indessen ebensowenig eine seinen Fähigkeiten entsprechende Stellung zu erringen wie Baptiste Anet. Gleichsam, als ob man den italienischen Einfluß nicht aufkommen lassen wollte, wies man ihm eine untergeordnete Ripienistenstelle im sogenannten „grand choeur" der Oper zu, die ihm bei einer Besoldung von 450—500 Livres nur gestattete, in der Ouvertüre, den Chören und der Ballettmusik mitzuwirken. Nach einiger Zeit durfte Leclair hoffen, seine künstlerische und materielle Lage zu verbessern, da er 1731 der königl. Musik zugeteilt wurde. Allein ein Zerwürfnis mit dem ihm nach Fayolles Angabe feindlich gesinnten Geiger Guignon wegen des Vorspieleramtes der zweiten Violine veranlaßte ihn, auf jede offizielle Anstellung zu verzichten. Er trat ins Privatleben zurück und war in der Folge nur noch als Musiklehrer und Komponist für sein Instrument tätig. So wirkte er in aller Stille mit der Anspruchslosigkeit eines echten Künstlers. Bezeichnend hierfür erscheint es, daß er trotz einer ungewöhnlichen Begabung auch niemals außerhalb Paris den Weg der Öffentlichkeit betrat, um für seinen Ruf oder materiellen Gewinn tätig zu sein. Nur einmal entfernte er sich von Hause und suchte Locatelli in Amsterdam auf, dessen Kunst ihn lebhaft interessierte. Fétis will sogar einen Einfluß dieses Meisters auf Leclairs letzte Kompositionen erkennen, die als oeuvre posthume nach seinem Ableben erschienen. Der treffliche Künstler starb eines gewaltsamen Todes. Am 22. Oktbr. 1764 abends 11 Uhr wurde er in den Straßen von Paris nahe bei seiner Wohnung von unbekannter Hand ermordet.

Leclair erscheint nach den von ihm vorliegenden Werken als einer der bedeutendsten Violinkomponisten Frankreichs im 18. Jahrhundert. Zwar läßt seine Gestaltungsweise den engen Anschluß an die Überlieferungen der normgebenden italienischen Schulen erkennen, doch spricht sich in mehreren seiner Arbeiten ein eigentümlicher nationaler Zug von spirituell geartetem Charakter aus. Seine Musik atmet bei angenehmem natürlichem Fluß frisch pulsierendes, rhythmisch be-

wegtes Leben in den schnellen, Anmut und Grazie in den langsamen Sätzen. Freilich kann dieses nur auf einen gewissen Teil seiner Kompositionen bezogen werden, denn in ihrer Totalität betrachtet enthalten sie nicht wenig Veraltetes und Unbedeutendes. Allein dies gilt mehr oder minder von allen Violinkompositionen des 18. Jahrhunderts, und selbst Männer wie Corelli und Tartini machen davon keine Ausnahme. Zu größerer Gemütsvertiefung und Breite des Stils erhebt Leclair sich selten. Wenigstens ist uns davon nur ein Beispiel in der sechsten Sonate (C moll) seines fünften Werkes bekannt, die mit Beziehung auf ihre schwermütig ernste Färbung den Beinamen „le tombeau" erhielt[1]). Sie tut sich — namentlich in den beiden ersten Sätzen — durch ungewöhnlichen Schwung und pathetischen Ausdruck hervor. Leclairs Geigenbehandlung ist wirkungsreich, doch überschreitet sie nicht die durch Tartini gesteckten Grenzen. Innerhalb derselben offenbart er sich indes als ausübender Künstler von großer Gewandtheit, besonders im doppelgriffigen Spiel, das er in meisterhafter Weise beherrscht haben soll, dagegen man bisweilen eine gewisse Kühle seines Spiels tadelte.

Von den veröffentlichten Kompositionen Leclairs, die dessen Frau sämtlich gravierte, nennt Fétis vierzehn verschiedene Werke. Dieselben enthalten teils Solosonaten für Violine mit beziffertem Baß, sowie Trios für zwei Violinen mit Baß oder für Violine, Flöte und Baß (auch ein opus für zwei Flöten, zwei Violinen und Baß ist darunter), teils Konzerte mit Begleitung von Streichinstrumenten. Für die Bühne schrieb Leclair eine Oper „Glaucus et Scylla", die am 4. Oktober 1747 zu Paris aufgeführt wurde.

Der jüngere Bruder des Künstlers, Antoine Remi Leclair, genannt le cadet, geb. in Lyon zu Anfang des 18. Jahrhunderts, war gleichfalls ein tüchtiger Violinspieler. Trotz vorteilhafter Anerbietungen seitens seiner Vaterstadt im Jahre 1733 wandte er sich, wie sein Bruder, von dem großen Magneten Paris angezogen, dorthin.

1) Es ist die eine von den beiden in der Davidschen Bearbeitung bei Breitkopf und Härtel erschienenen Sonaten Leclairs. Eine andere originaltreuere Ausgabe derselben veranstaltete Alard bei Schott in Mainz. Dort sind seither noch zwei weitere Sonaten Leclairs erschienen.

Von ihm erschien 1739 (nicht gegen 1760, wie Fétis angibt) ein Heft mit zwölf Violinsonaten.

Leclairs des älteren künstlerisches Wirken als Vermittler der italienischen Violinschule konnte namentlich in betreff seiner Lehrtätigkeit nicht ohne Einwirkung auf das französische Violinspiel sein. Doch darf dieselbe um so weniger überschätzt werden, als dieser Meister, wie wir gesehen haben, zu keiner einflußreichen Stellung in Paris gelangen konnte.

Unter seinen Schülern haben wir nur zwei namhaftere Künstler hervorzuheben: l'Abbé fils und Saint-Georges. Der erstere, mit seinem eigentlichen Namen Joseph Barnabé S. Sévin, wurde in Agen am 11. Juni 1727 geboren und kam 1731 nach Paris. Hier genoß er zwei Jahre Leclairs Unterricht, nachdem er schon von seinem Vater l'Abbé im Violinspiel unterwiesen worden. 1739 wurde l'Abbé im Orchester der Comédie française und 1742 bei der großen Oper angestellt. 1741 spielte er, erst 14jährig, zusammen mit dem 13 Jahre alten P. Gaviniés im Concert spirituel. Gegen 1762 gab er aber schon seine künstlerische Wirksamkeit auf, zog sich nach Maison bei Charenton zurück und starb dort 1787. Von seiner Komposition erschienen im Druck acht Sonaten- und Triowerke. Ungewiß dagegen ist es, ob er die unter seinem Namen bei Cartier angeführte Violinschule verfaßt hat.

Le Chevalier de Saint-Georges, der Sohn des Generalpächters M. de Boulogne im französischen Amerika und einer Negerin, geb. am 25. Dezember 1745 zu Guadeloupe, erhielt seine Erziehung von Jugend auf in Frankreich. Leclair bildete ihn zu einem der tüchtigsten französischen Violinisten seiner Zeit heran. In reiferen Jahren führte er gemeinschaftlich mit Gossec die Direktion der „Concerts des amateurs" [1]. Als Komponist war er nicht nur für sein Instrument, son-

---

1) Diese Konzerte wurden eben von Gossec, einem der bedeutendsten und tätigsten Musiker Frankreichs in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, zur Pflege der Instrumentalmusik (1770) gegründet. François Joseph Gossec, geb. 1733, kam 1752 nach Paris und war neben seiner amtlichen Tätigkeit als Leiter der „Ecole royale du chant" (1784), sowie als Mitdirigent des Conservatoire (1795) von Bedeutung für die französische Instrumental-

dern auch für die Bühne tätig. Doch sein Hang zu ungewöhnlichem Leben entzog ihn später dem künstlerischen Beruf. Von den Bewegungen der Revolution ergriffen und mit fortgerissen, stellte er sich als Kommandant an die Spitze eines von ihm organisierten Jägerkorps, welches er der Nordarmee zuführte. Beinahe wäre er indes ein Opfer der Sache geworden, für die er eingetreten. Man verdächtigte seinen Charakter, und nur der Reaktion des 9. Thermidor (27. Juli 1794) hatte er seine Rettung vor dem Beile der Guillotine zu verdanken. Doch geriet er im Getriebe jener greuelvollen Zeit in eine brotlose Existenz und endete sein Leben unter kummervollen Verhältnissen am 12. Juni 1799[1]).

Außer Leclair ging von französischer Seite noch Pierre Vachon aus der piemontesischen Violinschule hervor. Geboren 1731 zu Arles, wurde er bei seinem späteren Aufenthalte in Paris der Zögling Chiabrans, welcher 1751 dort mit großem Erfolg auftrat. Nachdem Vachon sich 1756 und 1758 im Concert spirituel als Solospieler hatte hören lassen, wurde er 1761 für die Privatmusik des Prinzen Conti als erster Violinspieler engagiert. 1784 verließ er Frankreich, zunächst nur, um eine Kunstreise nach Deutschland anzutreten, gab dann aber für immer sein Vaterland preis, als er während seiner Anwesenheit in Berlin zum Konzertmeister bei der königl. Kapelle ernannt wurde. Er bekleidete diesen Posten bis 1798, trat dann in Ruhestand und starb 1802 in Berlin. Vachon war auch als Komponist tätig, sechs komische Opern von ihm sind aufgeführt worden. Die beiden Sätze, welche Cartier in seiner Violinschule von ihm mitteilt, erwecken keine besonders günstige Meinung von seinem Talent. Als Violinist soll Vachon nach La Bordes Urteil sich vorzugsweise im Quartettspiel ausgezeichnet haben. Daß er als Konzertmeister tüchtig war, ist aus Dittersdorfs Selbstbiographie zu ersehen.

---

komposition. Seine längst vergessenen Symphonien und Streichquartette entstanden ziemlich zu gleicher Zeit mit den Haydnschen Werken dieser Gattungen. Auch verschiedene Vokalkompositionen sind von ihm vorhanden. Er starb 1829 in Passy.

1) Eine Sonate von ihm ist von D. Alard in den „Maîtres classiques du Violon" neu herausgegeben worden.

Die Paduaner Schule fand gleichfalls unter den Franzosen Vertretung, und zwar durch André Noel Pagin, Joseph Touchemoulin und Pierre Lahoussaye. In betreff des ersteren zeigt sich recht auffallend, wie sehr die Franzosen im 18. Jahrhundert geneigt waren, ihr von Eifersüchtelei erfülltes Vorurteil gegen die Superiorität der italienischen Kunst bei passender Veranlassung an den Tag zu legen. Pagin war in jungen Jahren der Schüler Tartinis gewesen. Als er bei seiner Rückkehr nach Paris 1747 im Concert spirituel auftrat, verbanden sich die anwesenden Musiker zu einer feindlichen Demonstration gegen ihn, angeblich dadurch verletzt, daß er nur Kompositionen seines Lehrmeisters zum Vortrag gewählt hatte. Die gehässige Aufnahme seiner gediegenen Bestrebung, den größten Violinkomponisten der Zeit bei seinen Landsleuten einzuführen, beleidigte ihn so tief, daß er sich nicht wieder zu einem öffentlichen Auftreten entschließen konnte. Seine Existenz wäre unter solchen Umständen bedroht gewesen, wenn ihn sein Freund und Beschützer, der Herzog von Clermont, nicht durch eine Anstellung mit dem Jahrgehalt von 6000 Frcs. unterstützt hätte. Fortan lebte Pagin der Kunst ausschließlich zum Vergnügen und ließ sich nur noch in Privatkreisen hören. Burney, der seine Bekanntschaft 1770 in Paris machte, rühmt seinem Spiel besondere Schönheit des Tones sowie des Vortrages im Adagio und leichte Besiegung technischer Schwierigkeiten nach. 1748 erschienen zu Paris sechs seiner Violinsonaten. Cartier teilt aus der letzten derselben das Adagio mit, welches zwar von würdiger Haltung ist, doch in keiner Hinsicht sich auszeichnet[1]). Geboren wurde Pagin 1721 in Paris. Sein Todesjahr ist unbekannt.

Von seinen Schülern ist erwähnenswert: Joseph Etienne Bernhard Barrière. Derselbe wurde im Oktober 1749 zu Valenciennes geboren und kam als zwölfjähriger Knabe nach Paris, um bei Pagin im Violinspiel und bei Philidor in der Komposition sich auszubilden. Nachdem er dann im Concert spirituel aufgetreten war, wurde er bei demselben sowie am Concert des amateurs als Sologeiger angestellt. Von seinen Kompositionen gab er Quartette, Symphonien, Trios, Duos und Konzerte heraus.

1) Eine Sonate (V) in D. Alards „Maîtres classiques du Violon".

Joseph Touchemoulin, geb. 1727 zu Chalons, verließ frühzeitig sein Vaterland und kam erst in die Lehre Tartinis, nachdem er beim Kurfürsten von Köln und Bonn als Hofmusikus tätig gewesen war. Dieser Fürst gewährte ihm die Mittel zu einer Studienreise nach Italien und ernannte ihn bei seiner Rückkehr von derselben zum Kapellmeister. Der Tod seines Wohltäters veranlaßte ihn, diese Stellung aufzugeben und eine gleiche am Thurn- und Taxisschen Hofe in Augsburg anzunehmen. Hier wirkte er bis zu seinem Ende, welches am 25. Oktober 1801 erfolgte. Als Komponist war Touchemoulin unbedeutend. Schubart sagt über ihn: „Sein Geschmack ist ganz französisch, weich und molligt. Er spielt die Violine zwar mit Kraft, doch in einer Manier, die nicht Jedermann gefallen kann." Sein Sohn Ludwig war gleichfalls Violinist, und von ihm bemerkt derselbe Berichterstatter: „Sein Sohn hat schon im zwölften Jahre große Talente für die Violin geäußert, indem er die schwersten Concerte mit fliegender Fertigkeit vortrug; allein die weichliche Erziehung seines Vaters war ihm nicht günstig". Nach Gerber wurde er im Mannesalter taub.

Pierre Lahoussaye, eine Künstlernatur von glücklicher Anlage, trieb die Musik, namentlich aber das Violinspiel, in früher Jugend aus eigenem Antriebe und ohne jede Anleitung. Er war am 12. April 1735 in Paris geboren. So fand er denn bald Gelegenheit, sich regelrecht auszubilden. Sein erster Lehrer war Piffet, ein tüchtiger, um 1750 bei der großen Oper angestellter Violinist, mit dem seltsamen Spitznamen le grand nez. Schon vor Ablauf seines zehnten Lebensjahres konnte Lahoussaye sich im Concert spirituel hören lassen. Fördernde Anregung für sein Studium fand er weiterhin in dem Hause des Grafen Senneterre, in welchem er die namhaftesten, damals in Paris versammelten Geiger hörte, unter denen sich Männer wie Giardini, Pugnani, Pagin und Ferrari befanden. Der letztere, welchem Lahoussayes Begabung nicht entging, veranlaßte denselben gelegentlich in diesem Künstlerkreise zu spielen, und zum Erstaunen der Anwesenden trug er einige Teile aus Tartinis Teufelssonate vor, die er nur vom Hören kannte. Diese Probe seines Talentes bewog Pagin, ihm Unterricht zu erteilen. Derselbe rief das Verlangen in

ihm hervor, auch unter den Augen des Meisters, welchem Pagin seine Ausbildung verdankte, das bisher getriebene Studium zu vollenden. Ein glücklicher Umstand verschaffte ihm hierzu Gelegenheit. Er fand ein Unterkommen bei dem Fürsten von Monaco, welcher ihn mit sich nach Italien nahm, und nun sah Lahoussaye seinen Wunsch erfüllt, der Lehre Tartinis teilhaftig zu werden, welche er mehrere Jahre hindurch genoß[1]). Zugleich benutzte er die Gelegenheit, bei Traetta in Parma Kompositionsunterricht zu nehmen. Nach 15jähriger Anwesenheit in Italien erhielt Lahoussaye den Ruf, die italienische Oper in London zu dirigieren. Er begab sich 1770 dahin. Doch schon wenige Jahre später verließ er diesen Wirkungskreis, um im Jahre 1777, von Legros veranlaßt, in Paris die Orchesterleitung des Concert spirituel zu übernehmen, die ihm 1781 auch in der Comédie italienne zuteil wurde. 1790 führte er gemeinschaftlich mit Puppo die Orchesterdirektion am Théâtre Monsieur, dem späteren Théâtre Feydeau. Hier war er bis zur Vereinigung der letzteren Bühne mit dem Théâtre Favart (1800) tätig. Auch bekleidete er bis 1802 eine Violinprofessur bei dem zu Ende des achtzehnten Jahrhunderts gegründeten Pariser Konservatorium. Seit dieser Zeit aber verfolgte ihn Mißgeschick. Aller seiner Funktionen nach und nach enthoben und ohne Aussicht auf irgend eine seinen bisherigen Stellungen entsprechende Entschädigung, sah er sich genötigt, einen Platz bei der zweiten Geige im Opernorchester anzunehmen. In dieser drückenden Lage arbeitete er um das tägliche Brot bis zum Jahre 1813, da dann beginnende Taubheit und Abnahme der Kräfte Veranlassung zu seiner gänzlichen Verabschiedung wurden. Er starb in Paris gegen Ende 1818. Von seinen Kompositionen sind nur sechs Violinsonaten bekannt.

Lahoussaye war allen Nachrichten zufolge ein ausgezeichneter Violinspieler. Fétis berichtet, daß dieser Künstler, trotz seines hohen Mannesalters, ihn durch mächtigen Ton und große Vortragsweise in freudiges Staunen versetzt habe.

Außer den eben genannten, unter dem unmittelbaren Einfluß

---

1) Daß er Tartinis „Trattato“ übersetzte, ist bereits S. 149 dieses Buches mitgeteilt worden.

des italienischen Violinspiels gebildeten Künstlern wäre hier noch Woldemar (mit seinem eigentlichen Familiennamen Michel) zu erwähnen, der ein Schüler Antonio Lollis war. Am 17. Sept. 1750 in Orleans geboren, genoß er eine brillante Erziehung mit besonderer Bevorzugung der Musik, für die er sich später ganz entschied. Die Wechselfälle des Glücks zwangen ihn bald, eine Existenz zu suchen, welche er zunächst als Musikmeister einer ambulanten Schauspielergesellschaft fand. Weiterhin ließ er sich zu Clermont-Ferrand nieder. Dort lebte er bis zu seinem Tode, der im Januar 1816 erfolgte.

Woldemar bietet uns insofern ein Interesse, als er zu denjenigen Geigern des 18. Jahrhunderts zählt, die in die Fußtapfen Lollis traten. Ausdrücklich wird von ihm hervorgehoben, daß er sich ähnlich, nur noch handgreiflicher wie sein Lehrer, in Bizarrerien und Charlatanismen mannigfacher Art gefiel. Unter anderem kündigte er, wie Gerber berichtet, eine sogenannte Correspondence lyrique oder allgemeine musikalische Sprache an, vermittels deren er durch den Vortrag auf der Violine „den Sinn folgender verschiedener Stücke bestimmt vernehmlich machen wollte: 1) den Monolog des Spielers Beverlei in Saurins Trauerspiel; 2) den Monolog der Medea nach Ermordung ihrer Kinder; 3) ein Fragment einer Predigt des Exjesuiten Bauregard; 4) eine Oration des berühmten Marktschreiers Orzi auf einem öffentlichen Platze; 5) Mirabeaus Zank mit dem Abt Maur, und 6) die verschiedenen Töne leidenschaftlicher Liebe, in einem Dialog“. Man hat aber, wie Gerber hinzufügt, nichts weiter „von der wirklichen Erscheinung dieses Werkes gehört“. Es hatte also wohl bei der Ankündigung dieses Kuriosums sein Bewenden. Dagegen veröffentlichte W. im Jahre 1800 zu Paris zwei seiner Richtung vollkommen entsprechende Schriften, von denen die eine Anleitung im Gestalten aller Art von Musik ohne Kenntnis der Kompositionskunst erteilte, die andere aber eine Art musikalischer Stenographie lehrte, um im Drange der Begeisterung während des Komponierens alles geschwind zu Papier zu bringen. Auch Schulen für Violine, Bratsche und Klarinette verfaßte er. Die erste derselben führt den herausfordernden Titel: „Le nouvel art de l'archet, servant de suite à celui de Tartini“, welcher in schneidendem Widerspruch zu dem Inhalt der

Arbeit steht. Dieser bietet weiter nichts als eine kurze Polonaise mit 16 Variationen, in denen die Stricharten älterer und neuerer berühmter Violinspieler, doch meist nur taktweise angemerkt sind: eine dreiste Spekulation auf die Leichtgläubigkeit des großen Publikums. Von seinen völlig wertlosen Violinkompositionen, unter denen sich Sonaten mit den reklameartigen Überschriften: „L'ombre de Lolli, de Mestrino et de Pugnani“ befinden, ließ Woldemar eine nicht geringe Anzahl drucken.

Von der Gründung des Concert spirituel (1725) an und zugleich mit dem Eindringen der Violinmusik von Corelli, Vivaldi, Geminiani in Frankreich begann die Violine mehr und mehr den ihr zukommenden Rang als Soloinstrument sich zu erobern, wie die Programme des Concert spirituel beweisen. Dieser Entwickelungsprozeß war unvermeidlich, aber er wurde nicht von allen Seiten freudig begrüßt. Die Violen, die von der jüngeren kraftvollen Rivalin mehr und mehr in den Hintergrund gedrängt wurden — in welch bescheidener doch gesicherter Position auch das einzige Instrument unserer Tage, welches wenigstens den alten Namen noch führt, trotz oft erneuten schüchternen Widerspruchs dauernd verblieben ist — fanden damals einen Anwalt in Hubert Le Blanc, der 1740 zu Amsterdam ein Buch unter dem Titel erscheinen ließ: „Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncel.“ Beide, Violine wie Violoncell werden darin gebührend schlecht gemacht. Erstere nennt er[1] „criard, perçant et dur“, er beschuldigte sie, aus Bosheit den großen Saal der Tuilerien gewählt zu haben: „une salle énorme en grandeur, une salle d'espace immense, où les effets lui devenaient aussi favorables que nuisibles à la viole.“ Noch übler fast erging es ihrem größeren Bruder, dem Violoncell. Es wurde mit den Kosenamen „misérable cancre, hère et pauvre diable“ belegt.

Aber auch hier wurde nichts Lebendiges erschlagen und nichts Absterbendes wiederbelebt.

Es ist aus dem Vorhergehenden leicht zu ersehen, daß die Hingabe

---

1) Ich zitiere nach Brenet.

der Franzosen an das nachahmenswerte Vorbild des italienischen Violinspiels bis zur zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts numerisch nur gering war. Im allgemeinen beschränkte man sich auf das Nächstliegende. Inwieweit hierzu der selbstgefällige, noch immer nicht ganz geschwundene Wahn des Franzosentums beigetragen, als besonders bevorzugtes, an der Spitze der Zivilisation stehendes Kulturvolk die Aneignung fremdländischer Errungenschaften und Vorzüge entbehrlich zu finden, dürfte sich schwer feststellen lassen. Immerhin sprechen die Tatsachen dafür, daß das stark ausgebildete Selbstbewußtsein dieser Nation [1]) im gegenwärtigen Falle einer rückhaltlosen, pietätvollen Aufnahme des von außen herzugebrachten Bildungsstoffes lange Zeit hindurch hemmend entgegenstand. Begreiflich ist es daher, wenn die methodisch schöne Geigenbehandlung in Frankreich verhältnismäßig spät allgemeineren Eingang fand. Erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erfolgte dies. Abermals sehen wir nun die Piemontesische Schule in Paris tätig. Diesmal errang sie indessen durch Viotti einen, wenn auch nicht ausschließlichen, so doch entscheidenden Sieg. Bevor jedoch diese Tatsache näher ins Auge gefaßt wird, haben wir unter jenen französischen Violinisten Umschau zu halten, welche teils unabhängig von dem italienischen Violinspiel, teils im größeren oder geringeren Anschluß an die vorhandenen Meisterwerke der italienischen Violinkomposition eine selbständige nationale Richtung verfolgten. Den Reigen derselben eröffnet:

Louis Travenol, geb. 1698 zu Paris. Er gehörte dem Orchester der großen Oper an, welchem er 1739 einverleibt wurde. 1759 schied er mit Pension aus seiner Stellung, wozu wahrscheinlich sein bizarrer, ränkesüchtiger Charakter, der überhaupt in Mißkredit stand,

1) Der Musikkritiker des Pariser „Figaro“, Herr Leroy, gibt u. a. nachstehenden erbaulichen Beleg dazu. In einer Besprechung der von ihm in München gehörten Aufführung der Wagnerschen „Meistersinger“ läßt er sich zu folgender Phrase herbei: „In seiner Zurückgezogenheit, am Ufer des Luzerner Sees, denkt Wagner noch immer an Frankreich, an Paris. Er weiß genau, wie es Meyerbeer, Rossini und Verdi wußten, daß der Hauptstadt Frankreichs allein die endgültige Entscheidung über den Wert einer neuen Kunstrichtung zusteht“. (Süddeutsche Musikztg. Jahrg. 17. Nr. 34.)

beigetragen hat. Travenol veröffentlichte ein Sonatenwerk für Violine. Aus diesem teilt Cartier in seiner „l'Art de Violon" ein Adagio von elf Takten mit, dessen unentwickeltes Wesen keine Haltpunkte für die Beurteilung des Komponisten gibt.

Eher ist dies in betreff eines Adagios von Jacques Aubert (le vieux), geb. 1678 möglich, welches Cartier seinem Werke einverleibt hat. Dasselbe, einem 1724 gedruckten Sonatenwerke angehörend, ist von stilvoller Haltung und läßt eine tüchtige Künstlernatur erkennen. Aubert war königl. Kammerviolinist und außerdem im Orchester der Oper und des Concert spirituel tätig. 1748 wurde er Chef der ersten Violine und Oberintendant der Musik des Herzogs von Bourbon. Er starb am 19. Mai 1753 in Belleville bei Paris, nachdem er sich im Jahre zuvor von seiner amtlichen Tätigkeit zurückgezogen hatte. Sein Sohn Louis, geb. am 15. Mai 1720, war gleichfalls (1731) bei der Oper und beim Concert spirituel Violinist. Mit dem Vorspieleramt im Opernorchester, welches ihm 1755 übertragen wurde, schloß er 1771 seine künstlerische Laufbahn. Auch er übergab, gleich seinem Vater, der Öffentlichkeit einige Violinkompositionen.

Von dem Violinisten Jean Baptiste Dupont ist nur bekannt, daß er 1739 im Concert spirituel spielte, seit 1750 dem Pariser Opernorchester als Violinist angehörte und 1773 pensioniert wurde. Er hat zwei nach Opernmelodien arrangierte Violinkonzerte stechen lassen.

Auch von Mangean, der nach Brenet (er nennt ihn Mangeant) 1742 im Conc. spirituel auftrat, wissen wir nur (Gerber), daß er um 1750 in Paris als Mitglied des Concert spirituel „unter die besten Treffer gezählt" wurde, „sowohl im französischen als im italienischen Geschmack". Fétis fügt bei, daß er 1756 in Paris starb. Von Kompositionen führt er an zwei Hefte Violinduetten, ein Werk Soli für Violine und zwei Trios für zwei Violinen und Baß.

Demnächst ist Guillemain, geb. in Paris am 15. November 1705, zu nennen. Man nimmt an, daß er im Anschluß an Corellis Werke sein eigener Lehrmeister gewesen sei. 1738 war er Mitglied der königl. Kammermusik. Die Tatkraft dieses Künstlers wurde durch

ein unglückliches Temperament gelähmt. Er war von finsterem, unstetem und menschenscheuem Wesen, entbehrte jeden Selbstvertrauens und war trotz ungewöhnlicher Begabung nicht zum öffentlichen Auftreten zu bewegen. Endlich überfiel ihn am 1. Oktober 1770 auf dem Wege nach Versailles Wahnsinn, der ihn auf der Stelle zum Selbstmord trieb. Seine Ruhestätte fand er zu Chåville.

Guillemain veröffentlichte im ganzen 18 Werke (nicht 17, wie Fétis angibt), deren letztes 1760 in Paris erschien. Von seinen Violinkompositionen gibt Cartier aus einem 1734 erschienenen Werke (op. 1) eine vollständige Sonate in fünf Sätzen und außerdem ein Adagio. Der Inhalt dieser Stücke erweckt unser Interesse nicht allein durch eine für die damalige Zeit auffallend brillante Technik, sondern auch durch das rhythmisch bewegte Leben, welches sich in ihnen ausspricht[1]).

Jean Joseph Cassanea de Mondonville war der Sprößling einer vornehmen, doch verarmten Adelsfamilie und wählte seinen Namen nach der Herrschaft Mondonville, die in dem Besitz seiner Vorfahren gewesen war. Geboren am 24. Dezember 1711 zu Narbonne, begann er frühzeitig sich mit Musik zu beschäftigen. Als Hauptinstrument hatte er die Violine erwählt. Ob er bei seinen Studien durch die Lehre eines anderen unterstützt wurde oder nicht, ist unbekannt. Seine künstlerische Laufbahn begann er als erster Violinist in Lille. Von hier wandte er sich 1737 nach Paris, wo er bereits drei Jahre zuvor im Concert spirituel aufgetreten war, trat dann in die Kammermusik des Königs und wurde 1745 zum Surintendanten der Kapelle in Versailles befördert. Zehn Jahre später übernahm er nach Royers Tode die Leitung des Concert spirituel, mit dem er schon länger in Verbindung gestanden hatte. Royer nämlich, der das Konzert 1748 unter ziemlich ungünstigen Umständen gepachtet hatte, verband sich mit dem Violinisten und Gesanglehrer Caperan und sagte Mondonville 1200 Livres jährlich zu gegen die Verpflichtung, daß dieser nur im Concert spirituel als Virtuose auftrete, auch seine neuen Kompositionen Royer zur Aufführung überlasse.

1) Eine Sonate (II.) in Alards „Maîtres classiques du Violon".

Nachdem Mondonville Royer, der am 11. Jan. 1755 starb, in der Direktion des Orchesters und der artistischen Leitung abgelöst hatte, führte er unglaublich viel seiner — sehr beliebten — Kompositionen auf, dergestalt, daß sein Name auf jedem Programm und gelegentlich bis zu drei Malen erschien. 1762 jedoch zog er sich in den Ruhestand zurück und starb am 8. Oktober 1772 auf seinem bei Paris gelegenen
usе Belleville.

Durch seine gegen 1747 stattgefundene Heirat mit der trefflichen Klaviervirtuosin Boucon befand sich Mondonville in guten pekuniären Verhältnissen, er soll jedoch sehr geizig gewesen sein.

Eine ergötzliche Anekdote, die für die außerordentliche Leichtigkeit von Mondonvilles Produzieren Zeugnis ablegt, teilt Weckerlin in seinem Dernier Musiciana mit. Ein junger Dichterfreund hatte ihm einen Operntext geschrieben. Mondonville zeigte sich sehr enthusiasmiert, wiederholte bei jeder Anfrage, die Komposition schreite voran, tat aber nichts an ihr. Nach zwei Jahren wollte sich der Poet Gewißheit verschaffen und besuchte Mondonville. „Wie stehts mit unserer Oper?“ „Fertig“. „Völlig fertig??“ „Fertig bis zur letzten Note“. „Wahrhaftig? Laß mich was hören!“ „Gerne“. Große Kramerei in Papierstößen: „Wo zum Teufel .... hier, warte, dein Text, dabei wird mir die Musik wieder ins Gedächtnis kommen ...“

Er setzt sich mit dem Text ans Instrument, spielt die Einleitung, singt den ganzen ersten Akt mit Rezitativen, Arien usw. Der entzückte Librettist redet in ganz Paris von dem neuen Meisterwerk. Aber Mondonville hatte, gut gelaunt und durch die drollige Situation angeregt, die ganze Sache improvisiert.

Mondonville stand nicht nur als Violinist — sein Feuer wurde besonders bewundert — sondern insbesondere als Komponist bei seinen Landsleuten in hohem Ansehen, die ihm auch die Erfindung der Flageolettöne auf der Geige zuschrieben. Er setzte Violinkompositionen sowie viele Kirchen- und Opernmusik, besonders seine zahlreichen Motetten waren beliebt. Ein von ihm bei Cartier mitgeteiltes Adagio bedeutet nicht viel. Besser ist das außerdem in dieser Samm-

lung abgedruckte Allegro aus seiner Jagdsonate, welches von Lebendigkeit des Geistes zeugt [1]).

Antoine Dauvergne aus Clermont-Ferrand, geb. am 4. Okt. 1711, bildete sich als Violinspieler bei seinem Vater, der selbst Geiger war. 1739 ging er nach Paris, um das begonnene Studium zu vollenden. Ein Jahr später erfolgte sein Auftreten als Solist im Concert spirituel, welches ihm (1741) eine Anstellung bei der königl. Musik und (1742) bei der Oper eintrug. 1762 trat er beim Concert spirituel an Mondonvilles Stelle, dirigierte auch mit Unterbrechungen die Oper. Schließlich brachte er es zu dem Range eines Oberintendanten der königl. Musik. Am 12. Februar 1797 starb er in Lyon, wohin er sich beim Ausbruche der Revolution geflüchtet hatte. Als Komponist war er nicht nur für die Violine, sondern auch für die Bühne tätig. In D. Alards „Maîtres classiques du Violon" ist eine Sonate von ihm neu erschienen. Ein von Cartier mitgeteiltes Allegro seiner Komposition aus dem Jahre 1739 ist bedeutungslos. Dasselbe gilt von einer in dieser Sammlung befindlichen Violinfuge von

Charles Antoine Branche, die dessen Sonatenwerk (gedruckt 1749 zu Paris) entnommen ist. Branche wurde 1722 zu Vernon-sur-Seine geboren und war nach seiner Niederlassung in Paris während eines 30jährigen Zeitraumes erster Violinist bei der Comédie italienne.

Ohne Vergleich bedeutender als alle soeben erwähnten Männer war Pierre Gaviniés, der von seinen Landsleuten als der eigentliche Begründer des französischen Violinspiels im höheren Sinne gefeiert wird. Viotti soll ihn sogar den französischen Tartini genannt haben, ein Kompliment, welches im Hinblick auf die kunsthistorische Bedeutung des letzteren Meisters kaum verständlich ist, wenn man nicht annehmen will, daß Viotti seinen großen Vorgänger unter-, Gaviniés aber absichtlich überschätzen wollte. Die objektive Betrachtung von Gaviniés im Zusammenhange mit seiner Zeit ergibt das

1) Eine Sonate Mondonvilles (V. op. 4) in Alards „Maîtres classiques du Violon".

Bild eines sehr begabten Künstlers, der sich durch bewußtes, konsequentes Verfolgen einer tüchtigen, gediegenen Richtung zu einer hervorragenden Stellung in seinem Fache emporarbeitete, ohne jedoch über die Grenzen seines Vaterlandes hinaus zu wirken. Hier nun liegt der große Unterschied zwischen ihm und Tartini, von dessen Erscheinung die damalige violinspielende Welt erfaßt und bewegt wurde. Gaviniés machte hiervon ebensowenig eine Ausnahme wie so viele andere bedeutsame Violintalente jener Zeit. Seine Violinsonaten zumal lassen den Einfluß des Paduaner Meisters deutlich erkennen. Hiernach modifiziert sich für uns die uneingeschränkte Bewunderung, welche ihm in seinem Vaterlande zuteil geworden ist.

Durchaus eigentümlich und selbständig zeigt sich Gaviniés allein in seinem Etüdenwerk „les vingt-quatre matinées"[1]), welches in technischer Beziehung auf den Geist einer neuen Zeit des Violinspiels hindeutet. Er betrat mit demselben das Gebiet der didaktischen Violinkompositionen, welches, von den Franzosen weiterhin mit besonderer Vorliebe und großem Erfolg kultiviert, bis dahin noch wenig ausgebeutet worden war. Wenn man von den Locatellischen Kapricen absieht, die im Grunde wenig wahrhaften Nutzen gestiftet haben, so ist Gaviniés neben Fiorillo als einer der ersten zu betrachten, die auf einen stilisierten Typus der Violinetüde hinarbeiteten. In diesem Sinne darf er als Vorläufer Rodes und Kreutzers gelten. Freilich brachte er es nicht zu jener geklärten, methodisch durchdachten Vollendung, welche den gleichartigen Arbeiten dieser Meister das Siegel der Klassizität aufdrückt. Gaviniés zeigt sich in seinen Etüden wohl als ein spekulativer, scharf reflektierender Kopf, doch bei alledem nicht so rationell, wie man es gerade von einem Franzosen erwarten sollte. Er wirft bedeutende Schwierigkeiten wie planlos und eigenwillig durcheinander, und erschwert dadurch wesentlich die Ausbeutung seiner Kombinationen für das technische Studium, dem diese Stücke doch vorzugsweise dienen sollen. Nur weit vorgeschrittene Spieler, denen es um eine Spezialdressur ihrer Finger in ganz bestimmten Beziehungen zu tun ist, werden daher die Gaviniésschen „Matinées"

---

1) Von Ferd. David neu herausgegeben bei B. Senff.

mit günstigem Erfolg für Ausdehnung und Biegsamkeit der Hand, sowie für ein komplizierteres Lagenspiel benutzen können. Manches erscheint in diesen Etüden sogar auf Kosten der Natürlichkeit und dem Charakter der Violine widerstrebend gesetzt. Wie wünschenswert es dem ausübenden Musiker auch sein mag, die Technik seines Instrumentes möglichst nach allen Seiten hin zu erschöpfen, so gibt es doch hier wie überall eine Grenze, die nicht leicht ohne Nachteil überschritten wird. Zudem wirkt eine zu ausschließliche Beschäftigung mit diesem Teile der Kunst endlich geistertötend, indem die Kräfte einseitig auf eine mechanische Tätigkeit hingelenkt werden. Dieser Betrachtung kann man sich bei der Durchsicht des fraglichen Werkes nicht ganz erwehren.

Im Hinblick auf Schüler, die noch mitten im Studium begriffen sind, dürfte sich daher eine vorsichtige Benutzung dieser Etüden empfehlen, wobei denn etwa die Nummern 4, 7, 8, 10, 12 und 20 ins Auge zu fassen wären. Erst wenn man eine solid geschulte Technik erworben hat, wird man ohne Nachteil zu den andern Violinsätzen dieses Werkes übergehen können, die eben mehr eine interessante Spezialität als die allgemein gültige Norm des Geigenspiels repräsentieren.

Gaviniés schrieb seine Etüden im 73. Lebensjahre, und spielte sie selbst, wie ausdrücklich berichtet wird. Dieser Umstand spricht für die bedeutende Herrschaft ihres Autors über die Geige. In der Tat soll er das Griffbrett ungemein in seiner Gewalt gehabt und in Wettkämpfen Künstler wie Pugnani, Dom. Ferrari und Joh. Stamitz übertroffen haben. Aber auch sein Vortrag wird sehr gerühmt; Fétis schreibt ihm einen reizvollen Ausdruck und imponierenden Stil zu. Wenn auch der letztere sich, wenigstens aus seinen gangbaren Sonaten[1]), nicht nachweisen läßt, so spricht sich in ihnen doch ein an Corelli und Tartini erinnerndes pathetisches Wesen aus, das in feurigen Momenten sogar schon eine moderne Empfindung durchschimmern läßt.

Gaviniés wurde am 26. Mai 1726 in Bordeaux geboren. Es

1) Vergl. die von Alard und David herausgegebenen Sonaten Gaviniés' (Schott in Mainz und Breitkopf und Härtel in Leipzig). Die von Alard neu edierte Sonate erschien zuerst 1760.

ist nichts bestimmtes über seine Jugendbildung bekannt; man nimmt an, daß er die erste Entwickelung als Violinspieler sich selbst und der Gelegenheit verdankt, einige gute italienische Meister gehört zu haben. Der italienische Einfluß würde hiernach schon in jugendlichen Jahren bestimmend auf seine künstlerische Richtung eingewirkt haben. 1741 trat er als 13jähriger Knabe (wie schon Seite 346 berichtet, mit l'Abbé zusammen. Die beiden Knaben spielten eine Sonate für zwei Violinen von Leclair) im Pariser Concert spirituel auf und erregte durch seine Leistungen sogleich allgemeines Erstaunen. Die ihm bereitete günstige Aufnahme fesselte ihn dauernd an Paris. Zum reifen Jüngling entwickelt, wurde ihm der Aufenthalt daselbst aber um so gefährlicher, als er der Frauenwelt ein feuriges leicht entzündbares Temperament entgegenbrachte. Unter anderem war er mit einer verheirateten Dame in ein Liebesabenteuer geraten, welches ihn, um sich den Zornesausbrüchen des betreffenden Ehegatten zu entziehen, zur Flucht nötigte. Auf derselben entdeckt und ergriffen, mußte er seine zarte Neigung mit einer einjährigen Gefängnisstrafe büßen. Der während dieser Zeit reichlich genossenen Muße entsproß eine Romanze, in welcher er gleichsam sein Geschick besang. Sie war lange als „Romanze des Gaviniés" im Pariser Publikum bekannt und gab dem Komponisten später häufig Gelegenheit zu frei variiertem Vortrag, durch den er seine Zuhörer nicht nur zu entzücken, sondern auch zu rühren verstand.

Nachdem Gaviniés seine Strafe verbüßt, übernahm er 1762 die Führung der ersten Violinen im Concert spirituel, trat aber bereits 1764 aus dem Orchester aus. 1773 trat er im Verein mit Gossec und Leduc l'aîné die Direktion des Concert spirituel an, Publikum und Presse begrüßten diese Leitung als den Beginn einer neuen glücklichen Ära des Unternehmens. Aber Leduc starb bereits 1777 und Gaviniés wie Gossec legten die Direktion nieder. Ihr Nachfolger wurde der Sänger Legros, die Orchesterleitung fiel Pierre Lahoussaye zu, wie bereits bei diesem gesagt wurde.

Bei Begründung des Konservatoriums (1794) erhielt Gaviniés an demselben eine Professur des Violinspiels. Doch schon sechs Jahre später, am 9. September 1800, endigte er als ein von allen Seiten verehrter

Greis die irdische Laufbahn. Sein Andenken wurde durch einen offiziellen Akt im Konservatorium gefeiert. Am Grabe hielt sein Kunstgenosse Gossec die Gedächtnisrede, und ein Jahr nach seinem Tode wurde in der Akademie der Künste von Madame Constance Pipelet, der späteren Fürstin von Salm, das Elogium verlesen, welches 1802 unter dem Titel „Éloge historique de Pierre Gaviniés“ im Druck erschien. Von seinen Werken wurden außer den 24 Matinées veröffentlicht: 6 Violinkonzerte, 6 Sonaten für Violine Solo und Baß (op. 1), 6 Sonaten desgl. (op. 3) und ein Oeuvre posthume, enthaltend 3 Solosonaten für Violine, von denen eine „le tombeau de Gaviniés“ betitelt ist.

Unter des Meisters Schülern, deren Zahl bedeutend war, befindet sich keine einzige sehr hervorragende Persönlichkeit. Folgende Männer werden als die besten bezeichnet: Lemière l'aîné, Paisible, Leduc aîné, Imbault, Baudron, Berdiguier, l'Abbé Robineau, Capron, Guénée und Dufresne.

Lemière l'aîné, der nach Brenet schon 1757 im Concert spirituel auftrat, wurde 1770 in die königl. Kapelle aufgenommen, wo er noch 1780 tätig war. Zwei Sonatenhefte für Violine allein sowie ein Werk Violinduette von ihm sind bekannt.

Paisible, nach Fétis 1745 in Paris geboren, war Mitglied des Orchesters des Concert spirituel und machte weiterhin ausgedehnte Reisen. In Rußland geriet er in drangvolle Verhältnisse, mußte sich durch Violinstunden notdürftigen Lebensunterhalt erwerben und erschoß sich 1781 in St. Petersburg. Zwei Violinkonzerte und zwölf Quartette von ihm wurden in Paris und London gedruckt.

Simon Leduc, genannt Leduc aîné, wurde bereits als Mitdirektor des Concert spirituel bei Gaviniés erwähnt. Nach Fétis war er 1748 in Paris geboren und starb, wie schon erwähnt, im Jahre 1777. Eine Reihe Kompositionen von ihm findet sich ebenfalls bei Fétis. 1763 trat er auch im Concert spirituel auf.

Sieben Jahre später ließ sich an derselben Stelle Leduc le jeune hören, Bruder und Schüler des ebengenannten. Sein Vorname war Pierre, das Jahr seiner Geburt nach Fétis 1755 (in Paris). Später wandte er sich dem Handel zu und starb in Holland im Oktbr. 1816.

Von Imbault (oder Imbauld) kennen wir weder Geburts- noch Todesjahr. Zwischen 1773 und 1777 spielte er im Concert spirituel, wo er auch an der ersten Violine tätig war. Pougin teilt mit, daß er sich um 1780 in Genf befand und erfolgreich in dortigen Konzerten auftrat. Dort lernte ihn Viotti auf seiner ersten Konzertreise kennen[1]) und zwischen beiden Künstlern knüpfte sich ein dauerndes Freundschaftsband. Imbault war es, mit dem Viotti später in Paris seine konzertierenden Symphonien für zwei Violinen bei Hofe spielte. Um 1786 war er Führer der zweiten Geigen im Concert d'émulation in Paris.

Antoine Laurent Baudron wurde 1743 zu Amiens geboren und starb 1834, 91 Jahre alt. Er ist nicht weiter bemerkenswert. Dasselbe gilt von

Jean Verdiguier, der 1778 in Paris geboren wurde, 1799 den ersten Violinpreis gewann und bis 1830 am Orchester der Oper tätig war. Auch

Alexandre Auguste Robineau (genannt l'Abbé R.), der um 1744 geboren, seine musikalische Bildung in der Sainte-chapelle erhielt und bei Beginn der Revolution 1789 nach Deutschland ging, wo er starb, ist ohne weitere Bedeutung[2]). Dagegen scheint

Capron, dessen Vornamen unbekannt ist, seinerzeit bedeutende Schätzung genossen zu haben: in dem 1765 erschienenen Buche von Bricaire „Lettres sur l'état présent de nos spectacles etc." wird er zugleich mit Gaviniés einer der besten Violinspieler des Jahrhunderts genannt. Wenigstens scheint er einer der besten Schüler Gaviniés' gewesen zu sein, wie er auch 1762 Führer der zweiten Violinen im Concert spirituel war, während Gaviniés, wie erwähnt, an der Spitze der ersten stand. Um 1767 nahm Capron diese Stelle ein. Auch trat er schon 1761 (nach Brenet, Fétis gibt 1768 an) im Concert spirituel auf. Ein Schüler von ihm war

---

1) Vgl. Seite 174 d. B.

2) Eine Sonate (III) Robineaus in D. Alards „Maîtres classiques du Violon".

Marie Alexandre Guénin, nach Fétis am 20. Febr. 1744 in Maubeuge geboren. 1760 kam er nach Paris, wo er außer dem Violinunterricht Caprons noch den von Gossec für die Komposition erhielt. 1773 trat er mit einem Konzert seiner Komposition vor das Publikum des Concert spirituel [1]). Weiterhin (1780) war er Soloviolinist an der Oper, mußte aber im Jahre 1800 Kreutzer Platz machen. Seine weiteren bei Fétis nachzulesenden Lebensumstände sind von geringem Interesse. Er starb 1819. Eine ziemlich große Anzahl längst vergessener Kompositionen von ihm ist bekannt.

Ein weiterer Schüler von Gaviniés ist Guénée, der am 19. Aug. 1781 in Cadix geboren, von 1797 an Gaviniés', weiterhin aber Rodes Unterricht genoß. Sodann soll er noch Mazas als Lehrer gehabt haben. Trotz dieser vielfältigen Unterweisung hat er als Violinist kein sonderliches Aufsehen gemacht. 1809 war er im Pariser Opernorchester, später Konzertmeister des Theaters des Palais Royal. Kompositionen seiner Hand sind bekannt.

Ferdinand Dufresne endlich wurde in Paris 1783 geboren, besuchte das dortige Konservatorium von 1797—1800, war im Orchester der komischen Oper bis 1806 und sodann Theaterkonzertmeister in Nantes. Seit 1809 lebte er, Violinunterricht erteilend, als Privatmann in Paris, wo er 1825 noch tätig war.

Wir verlassen hiermit die Schüler Gaviniés' und haben weiter zunächst [2]) zu nennen

---

1) Nach Brenet spielte er schon 1755 dort, was nicht wahrscheinlich ist, wenn es sich um dieselbe Persönlichkeit handelt.

2) Ich benutze die Gelegenheit, an dieser Stelle noch eine Reihe meist französischer Violinisten des 18. Jahrhunderts namhaft zu machen, die nach Brenet im Concert spirituel auftraten, über die ich aber nichts weiter habe ermitteln können: Lalande, Morin, Blavet, Marchand, Daquin, Toscano (um 1730 im Con. spir.), Balotti (1737), Benier (um 1750), Sohier (du Concert de Lille) (1750), Moria (1751, 11 Jahre alt, 1755), Lebouteux, Avoglio (1755), Bachon (1756), Fridzeri (Frixer, bei Gerber noch andere Lesarten), ein blinder Violinist (1766), Haucke (1778), Eigenschenk (1780), Groß, Isabey (1781), Bord (1783), Dumas (1784), Giuliano (1785).

Weiter führe ich an dieser Stelle die von Brenet für die Zeit um 1775 genannten Violinisten des Orchesters vom Concert spirituel an, unter denen

Tarabe, einen tüchtigen Violinisten, der bei Château-Thierry in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts geboren wurde und von 1749—1776 Mitglied des Orchesters der großen Oper war. Im Jahre 1755 spielte er im Concert spirituel. Es existieren mehrere Violinkompositionen von ihm.

Hippolyte Barthélemon, geb. zu Bordeaux (1731 nach Fétis) am 27. Juli 1741 (nach Pohls Angabe)[1], gehört zu den französischen Violinspielern, die sich vorwiegend nach italienischen Meisterwerken, insbesondere aber nach Corelli's Kompositionen bildeten. Ursprünglich Offizier, wurde er durch den Grafen Kelly, der sich lebhaft für sein musikalisches Talent interessierte, veranlaßt, nach England zu gehen, um dort sein Glück zu versuchen. Dies gelang ihm derart, daß er sich ganz in London niederließ und dort mit einigen Unterbrechungen lange Zeit hindurch eine angesehene künstlerische Stellung behauptete. Er trat 1764 im kleinen Haymarket-Theater auf, gab dann in Hickfords Saal ein eigenes Konzert und spielte auch bald bei Hofe. 1766 war er Konzertmeister am Kings-Theater.

Im folgenden Jahre und auch 1768 trat Barthélemon im Concert spirituel auf, man bewunderte seine „brillante Hand“, die Sicherheit und Abgerundetheit seines Spieles und seinen angenehmen und durchgebildeten Vortrag.

Barthélemon war auch Bühnenkomponist. Üble Erfahrungen mit den Theaterdirektoren verleideten ihm indes, wie Fétis berichtet, diese Tätigkeit so sehr, daß er seinen Wirkungskreis zeitweilig verließ und eine Kunstreise nach Deutschland und Italien unternahm. Dieselbe führte ihn schließlich wieder ins Vaterland. Doch verweilte er nicht lange in demselben, sondern begab sich (1784) nach Dublin, wohin ihn ein Ruf lockte. Dieser scheint ihn indes nicht lange gefesselt zu haben, denn schon einige Jahre später trat er wieder in London auf,

---

wir mehreren bereits erwähnten begegnen. Erste Violinen: Capron, Lemière aîné, Imbault, Phelipeau, Guerin, Lancet, Avoglio, Glachaud, Moulinghem, Lalance, Granier, Debar, Bonnay. Zweite: Guénin, Lebel, Leboutenx, Venier, Fontesky, Durieux, Michault, Devaux, Le Breton, Borret und Maréchal.

1) S. C. F. Pohls „Mozart und Haydn in London“, Bd. I.

wo man ihn vorzugsweise gern als Interpreten Corellis hörte. Wie bedeutend er in dieser Beziehung gewesen sein muß, beweist die bei seinem Tode von Salomon getane Äußerung: „Wir haben unsern Corelli verloren. Niemand ist nun da, jene erhabenen Soli zu spielen". Als Violinist zeichnete Barthélemon sich besonders im Vortrage des Adagios aus, in welchem er seinen mächtigen und vollen Ton am besten zu entfalten vermochte. Er starb, an Körper und Seele gelähmt, am 20. Juli 1808 in Dublin oder London.

General Ashley, angeblich einer der besten Violinspieler des 18. Jahrhunderts, war ein Schüler Barthélemons und Giardinis. Viotti spielte mehrmals seine Doppelkonzerte öffentlich mit ihm in London. Er starb 1818.

Bornet, der ältere, von 1768 bis 1790 Violinist bei der großen Oper in Paris, machte sich durch eine 1788 herausgegebene Violinschule bekannt, und gab während der Jahre 1784—1788 ein „Journal de Violon" heraus. Sein Geburts- und Todesjahr ist unbekannt. Ein jüngerer Bruder von ihm war gleichfalls Violinist und als solcher bei der „Opéra buffa" tätig.

Jean Amé Vernier wurde nach Fétis am 16. August 1769 in Paris geboren. Schon vom 4. Lebensjahre an erhielt er Unterricht auf der Violine, vom 7. Jahre an auf der Harfe, welch letzterem Instrument er sich später völlig zuwendete. 1780, mit 11 Jahren also, trat er mit einem eigenen Violinkonzert vor das Publikum des Concert spirituel. Sein zartes Alter erregte dessen Teilnahme, das „Journal de Paris" berichtete, „cet enfant a dû pour parvenir à ce degré de perfection, longtemps mouiller de ses larmes l'instrument de notre plaisir". 1795 wurde Vernier Harfenist im Théâtre Feydeau und 1813 im Opernorchester. 1838 wurde er pensioniert und verlebte seine letzten Jahre in wohlverdienter Ruhe. Ein Verzeichnis seiner Kompositionen (fast sämtlich für Harfe) gibt Fétis.

Pérignon (H. J.), nach demselben Autor ein Violinist von Auszeichnung, Mitglied des Opernorchesters von 1775—1808, spielte häufig mit Beifall im Concert spirituel. Sauberkeit des Spieles und der Intonation sowie schöner Ton wurden hauptsächlich an ihm

gerühmt. Seine Beliebtheit kennzeichnet ein 1781 von ihm gestochenes Porträt. Im Jahre 1784 heiratete er die Tänzerin Gervais, Schwester des gleichnamigen Violinisten, der uns noch begegnen wird. Weiter ist über Pérignon nichts bekannt.

Jean Frédéric Loisel lebte um 1780 in Paris als Violinist und starb jung. Fast ebensowenig wissen wir von

Mlle Deschamps (später Mme Gaultherot), die als Violinistin zwischen 1773 und 1777, dann 1778, endlich als Frau 1785 im Concert spirituel auftrat, und von

Lenoble, der während der Jahre 1773—1777 gleichfalls im Concert spirituel spielte und später in Paris lebte.

Von den Gebrüdern Navoigille war der jüngere, Hubert Julien, geb. 1749 zu Givet, der talentvollere. Gegen 1775 trat er im Concert spirituel auf und privatisierte dann in Paris, bis er in die Kapelle des Königs Louis Napoleon von Holland aufgenommen wurde. Nach der zeitweiligen Vereinigung dieses Landes mit Frankreich nahm er seinen Aufenthalt wieder in Paris und verscholl hier so spurlos, daß man nicht einmal sein Ende kennt.

Der ältere Navoigille, mit Vornamen Guillaume Julien, geb. gegen 1745 zu Givet, gest. im November 1811 zu Paris, nach Fétis' Angabe Komponist der bisher Rouget de Lisle zugeschriebenen Marseillaise [1]), ist hier nicht sowohl wegen seiner wenig bedeutenden Leistungen als Violinist, sondern vielmehr mit Rücksicht auf einen seiner Schüler zu erwähnen. Derselbe, ein ehedem vielgenannter Mann ist

1) Dagegen wird von deutscher Seite die Autorschaft der Marseillaise für den kurfürstlich pfälzischen Kapellmeister Holtzmann in Anspruch genommen. Der Organist F. B. Hamma zu Meersburg am Bodensee will in dem Credo einer dort handschriftlich vorhandenen Missa solennis von Holtzmann, welche 1776 komponiert wurde, den fraglichen Revolutionsgesang aufgefunden haben, und stellt die Behauptung auf, daß die Marseillaise nicht etwa nur eine Reminiszenz, sondern vielmehr die Kopie dieses Credo sei (Gartenlaube Jahrg. 1861 Nr. 16). Der Wert dieser Behauptung wird freilich dadurch illusorisch gemacht, daß das bezügliche Musikstück nicht vor jedermanns Augen liegt. Es hätte veröffentlicht werden müssen, damit man sich von der Wahrheit des Gesagten überzeugen könnte.

Alexandre Jean Boucher. Er war nicht nur ein exemplarischer Vertreter des Virtuosentums, sondern auch zugleich der lächerlichsten Reklame, zu deren Ausbeutung er sich in eitler Selbstgefälligkeit seiner Ähnlichkeit mit Napoleon Bonaparte bediente. Spohr, der 1819 seine persönliche Bekanntschaft in Brüssel machte, berichtet über ihn: „er hatte sich die Haltung des verbannten Kaisers, seine Art den Hut aufzusetzen, eine Prise zu nehmen, möglichst treu eingeübt. Kam er nun auf seinen Kunstreisen in eine Stadt, wo er noch unbekannt war, so präsentierte er sich sogleich mit diesen Künsten auf der Promenade oder im Theater, um die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich zu ziehen und von sich reden zu machen; ja er suchte sogar das Gerücht zu verbreiten, als werde er von den jetzigen Machthabern wegen seiner Ähnlichkeit mit Napoleon, weil sie das Volk an den geliebten Verbannten erinnere, angefeindet und aus dem Lande vertrieben. Wenigstens hatte er in Lille, wie ich dort später erfuhr, sein letztes Konzert in folgender Weise angekündigt: „Une malheureuse ressemblance me force de m'expatrier; je donnerai donc, avant de quitter ma belle patrie, un concert d'adieux etc.“ Auch noch andere Charlatanerien hatte jene Ankündigung enthalten, wie folgende: „Je jouerai ce fameux concerto de Viotti, en mi-mineur, dont l'exécution à Paris m'a gagné le surnom: l'Alexandre des Violons.“

Nicht minder charakteristisch als die vorstehende Probe von Bouchers Vorliebe für die Reklame erscheint die höchst anspruchslose Parallele zwischen seinem eigenen und Spohrs Spiele, der er in einem Empfehlungsbrief für den letzteren mit folgenden Worten Ausdruck gab: „enfin, je suis, comme on le prétend, le Napoléon des Violons, Mr. Spohr est bien le Moreau!“[1])

1) An diesen „Alexander“ und „Napoleon“ (auch ein „Socrates der Geiger“ folgt später noch [S. 370]) schließt sich würdig die nicht minder bescheidene Bezeichnung Bouchers als „Beethoven du violon“ an, wie er nach seines neuerlichen Biographen Ballats Behauptung von ganz Deutschland genannt worden wäre — eine der vielen überraschenden Einzelheiten, die sich in dieser Arbeit finden. Ihr Titel ist übrigens: „Etudes d'histoire, de moeurs et d'art musical sur la fin du XVIIIe siècle etc“ Paris 1890.

Eine Besprechung und Würdigung des sonderbaren Produktes, das der

Über seine und seiner Frau Leistungen bemerkt Spohr: „Beide entwickelten in ihren gemeinschaftlichen Vorträgen viel Virtuosität. Herr Boucher spielte ein Quartett von Haydn, mischte aber so viel ungehörige und geschmacklose Verzierungen hinein, daß ich unmöglich Freude daran haben konnte“. Wir ersehen hieraus, wie auch dieser Virtuose nichts weniger als ein guter Musiker war.

Boucher, ein anderer Lolli, wurde nicht nur von vielen seiner Kunstgenossen, sondern auch von andern urteilsfähigen Leuten der Charlatanerie geziehen. Daß ihm hierin keineswegs Unrecht geschah, ist mit Sicherheit aus einer Berliner Korrespondenz zu entnehmen, die, offenbar von kundiger Hand herrührend, sich in der Wiener Musikzeitung (Jahrg. 1821, S. 324 f.) befindet und folgende bezeichnende Beurteilung enthält: „Selten wohl ist ein originelleres Concert bey uns gehört worden, als jenes, das uns der ehemalige Capellmeister (?) und erste Violinist Sr. Majestät des Königs von Spanien Carl's IV., Ehrenmitglied des schweizerischen Musikvereins und mehrerer musikalischer Gesellschaften, Herr Alex. Boucher und seine Gattin, erste Clavier- und Harfenspielerin am vorgenannten Hofe, Musiklehrerin der Infantin von Spanien, am 28. April im neuen Concert-Saale gaben. Ein Mann, der als würdiger Genosse in der Kunst der Baillot, Lafont, Kreutzer, Rode, Möser, Seidler u. s. w. auftreten könnte, der einer der ersten Violinspieler seiner Zeit sein müßte, wenn er wollte, stempelt sich bis zum bizarrsten, und zieht es vor, das Publikum zu erstaunen, zu amüsieren, zu überraschen, anstatt es zu bewegen, statt ihm zum Herzen zu sprechen. Ein Künstler, der gleich beym ersten Hervortreten durch allerhand barocke Gesten die Aufmerksamkeit auf sich lenkt, der bald darauf in seinem Spiel die undenkbarsten Schwierigkeiten in undenkbar wunderlicher Zusammensetzung entfaltet, der gleich beym zweyten Solosatze in der Hitze des Gefechts den Steg umstößt, ein Mann, der jetzt in den höchsten Regionen, wohin kein Sterblicher noch sich verirrt hat, mit Kühnheit trillert, und den Gesang junger Lerchen, die eben flügge

---

Hauptsache nach lediglich eine romanhafte Lebensbeschreibung Bouchers ist, findet man von der Hand Hans Müllers (Berlin) im 6. Bande der Vierteljahrschrift für Musikwissensch. (1890).

werden, zu imitiren scheint, und in demselben Augenblicke auch schon mit gewaltigen Bogenzügen durch alle 4 Saiten streicht, daß man eine Katzenversammlung zu hören wähnt, der meist den Bogen auf der Hälfte des Griffbrettes führt, der sich mitten in einer Cadenz gegen einen anwesenden Componisten wendet und rasch ein Stück aus dessen Oper in Doppelgriffen improvisirt, der mitten unter allem diesem „Kribskrabs“ doch aber wieder ein Adagio spielt, das alle Hörer entzückt, der ein Rondo mit einer Genialität und einem Bogenstrich intonirt (im letzten Capriccio), wie man es selten gehört hat, der das Staccato mit herauf und herabgeführtem Strich in musterhafter Präcision ausführt, der endlich das sull' una corda, Doppelgriffe, Doppeltriller und alle technischen Schwierigkeiten, die das Instrument in seiner wunderlichsten Laune nur ersinnen mag, mit einer Sicherheit executirt, die von seltenem Studium zeugt, ein Mann, der dabey den Ausdruck nicht bloß im Spiel, sondern auch in der rechten Schulter, in den Beinen ꝛc. bekundet — so ungefähr ist der Violinspieler Boucher. Wir sagen ungefähr, denn wer wollte alle jene kleinen Nüancen in Spiel und Wesen, wie sie die barocke Phantasie im Augenblick erzeugt, charakteristisch wiedergeben?“.

Diese augenscheinlich völlig unparteiische Schilderung von Bouchers Spielweise bedarf keines Kommentars. Wie trefflich er übrigens seine Frau für die eingeschlagene Richtung geschult hatte, ersehen wir aus demselben Bericht, in welchem mitgeteilt wird, daß sie ein Duo gleichzeitig für Harfe und Klavier gespielt, wobei sie das erste Instrument mit der rechten, das zweite mit der linken Hand traktiert habe. Nicht leicht dürfte hier zu entscheiden sein, wem von dem Ehepaar der Preis zuzuerkennen wäre.

Boucher, am 11. April 1778 in Paris geboren, hatte kaum das sechste Lebensjahr erreicht, als er schon bei Hofe spielte. Bald ließ er sich auch im Concert spirituel hören. Er hatte eine harte Jugend durchzumachen. Die große Armut seiner Eltern nötigte ihn frühzeitig, mit der Geige in der Hand dem Erwerbe nachzugehen. Hierbei konnte er eben nicht wählerisch zu Werke gehen. Er mußte zum Tanze aufspielen und in Winkeltheatern, nicht nur im Orchester, sondern auch auf der Bühne in der tragikomischen Rolle eines Fiedlers

mitwirken, die ihn im Hinblick auf sein komödiantenhaftes Wesen vielleicht nur zu häufig vor die Lampen des Proszeniums führte.

Als Jüngling verließ er seine Vaterstadt, um in die Dienste König Carls IV. von Spanien zu treten, an dessen Hofe er bis 1805 in der Eigenschaft eines Sologeigers wirkte. Dann wandte er sich wieder nach seiner Geburtsstadt. Hier fand er es nötig, sich auf die ihm eigene Weise ins Gedächtnis seiner Landsleute zurückzurufen. Kaum war seine Ankunft in Paris erfolgt, als er auch schon in Journalartikeln befragt wurde, ob er noch immer, wie vordem, seinem Namensvetter gleiche, d. h. auf seinem Instrument wie ein Rasender wüte, statt sich mit den Tönen desselben ins Ohr und Herz der Zuhörer zu schleichen. Boucher beantwortete diese Frage in einer langen Replik, um zu versichern, wie er zeigen wolle, daß er nicht allein der Alexander, sondern auch der Sokrates der Geiger sei. Von Stund an ward Boucher, wo er sich blicken ließ, Sokrates genannt. Dennoch verbrämte er, trotz des von ihm geleisteten Versprechens, im nächsten Konzerte Note für Note zu spielen, ein Rodesches Konzert dermaßen, daß es selbst diejenigen, die es auswendig wußten, nicht wieder erkannten [1]).

Gegen 1820 verließ Boucher zum zweiten Male seinen Heimatsort. Er besuchte Deutschland, die Niederlande und England, überall mehr Erstaunen und Verwunderung als wahrhaft innerlichen Anteil erregend. Nach abermaligem Aufenthalt in Paris durchreiste er wiederholt Deutschland [2]) und hielt sich dann in Polen auf. 1844 nahm er seinen Wohnsitz in Orleans. Man könnte glauben, Boucher habe dort sein Leben in Ruhe beschließen wollen. Doch er erschien als zweiundachtzigjähriger Greis (1860) nochmals in Paris, um sich dort, wenn auch nur in Privatkreisen, hören zu lassen. Sein Tod erfolgte am 29. Dezember 1861. Von seinen Kompositionen erschienen zwei Violinkonzerte.

An Nawoigille wieder anknüpfend, haben wir zunächst Henri Guérillot, geb. 1749 in Bordeaux, zu nennen. Er war vom Jahre

1) Allgem. mus. Ztg. Jahrg. 1819 Nr. 2.

2) Über Bouchers Begegnung mit Goethe, seinen Verkehr mit Beethoven vgl. Goethe-Jahrbuch Bd. XII.

1776 ab als geschätzter Violinist am Lyoner Theater tätig. 1778 wandte er sich nach Paris, und wurde dort 1784 bei der ersten Violine der Oper angestellt; seit 1783 trat er auch mehrmals als Solist im Concert spirituel auf. Bei der Gründung des Konservatoriums erhielt er eine Professur des Violinspiels, verlor dieselbe aber bei der Reform von 1802. Sein Tod erfolgte 1805.

Der Geiger Leblanc, geb. gegen 1750, wirkte bis 1791 als Orchesterchef bei den Pariser Theatern Comique und Lyrique. Seit dieser Zeit war er als Bühnenkomponist beim Théâtre d'Emulation tätig. Vom Jahre 1801 ab kam er allmählig in so üble Verhältnisse, daß er sich genötigt sah, bei der zweiten Violine an dem untergeordneten Theater „sans prétention" eine Stelle anzunehmen. Weiterhin mußte er seine Existenz sogar als Notenschreiber fristen. Er starb endlich in den traurigsten Verhältnissen. Cartier teilt von ihm eine viersätzige Violinsonate, betitelt „la chasse" mit, die, in der üblichen Form gehalten, sich zwar nicht durch Gehalt auszeichnet, doch gewandtes Gestaltungsvermögen und Lebendigkeit des Geistes verrät. Die Mehrzahl seiner Kompositionen gehört übrigens der Bühne an.

Ein ausgezeichneter Violinist war Isidore Berthaume, ein Schüler von Lemière, der sich bereits als neunjähriger Knabe mit ungewöhnlichem Erfolg im Concert spirituel hören ließ (1761). An demselben fand er auch später (1783—1788) seinen Wirkungskreis als Konzertmeister. Außerdem war er bei der Opéra comique und beim Concert d'émulation in Paris angestellt. Sein Spiel zeichnete sich nicht eben durch stilvolle Größe, wohl aber durch höchst saubere Durchbildung und reine Intonation aus. Berthaume beschloß sein Leben nicht in Frankreich, sondern emigrierte 1791 infolge der Revolution nach Deutschland. In Eutin fand er 1793[1]) als herzoglich Oldenburg. Konzertmeister eine Stellung, die er bis 1801 inne hatte. Dann begab er sich über Kopenhagen und Stockholm nach Petersburg. Hier wurde er als erster Geiger bei der kaiserl. Privatmusik engagiert.

1) In C. Stiehls „Geschichte der Musik im Fürstenthum Lübeck" ist das Jahr 1798 angegeben.

Am 20. März 1802 ereilte ihn der Tod. Geboren war er 1752 zu Paris.

Als einer seiner besten Schüler wird Jean Jacques Grasset, ehedem Vorspieler bei der italienischen Oper in Paris, bezeichnet. Er soll im wesentlichen die Eigenschaften seines Lehrers, nämlich eine saubere, sanfte Tonbildung von geringem Volumen und viel Fertigkeit besessen haben. Während der französischen Revolution wurde er unter die Fahnen gestellt. Dieser Umstand führte ihn nach Italien. Die musikalischen Eindrücke dieses Landes verwertete er für seine Kunst. Aus dem Militärdienste entlassen, kehrte er nach Paris und zu seiner früheren Tätigkeit zurück. Bei der Bewerbung um die durch Gaviniés' Tod (1800) erledigte Violinprofessur erhielt er den Vorzug vor mehreren trefflichen Künstlern, unter denen Guénin, Gervais und Guérillot die namhaftesten waren. An der italienischen Oper wurde er Brunis Nachfolger als Konzertmeister; diese Stellung verwaltete er 25 Jahre lang. Um den Anstrengungen des Dienstes zu entgehen, trat er 1829 von seiner amtlichen Tätigkeit zurück. An Violinkompositionen veröffentlichte er 3 Konzerte und 5 Hefte Violinduette. Er wurde gegen 1769 in Paris geboren.

Ein anderer durch die Revolution aus seinem Vaterlande vertriebener Künstler war der treffliche Violinist Lacroix, geb. 1756 in Remberville. Er erhielt seine erste musikalische Ausbildung von dem Kapellmeister Lorenziti[1]) an der Kathedrale zu Nancy. Von 1780—1793 lebte er in Paris; dann wandte er sich nach Bremen und 1800 nach Lübeck, wohin ihn eine Berufung als Musikdirektor zog. In letzterer Stadt starb er Ende 1812. Sein Spiel war von angenehmem, und nach französischer Weise lebhaft bewegtem Charakter. Als Komponist widmete er sich vorzugsweise der Kammermusik.

1) Antonio Lorenziti, der Sohn eines Musikers in Diensten des Prinzen von Oranien, wurde gegen 1740 im Haag geboren und war ein Schüler Locatellis. 1767 erhielt er die Kapellmeisterstelle in Nancy. Er verfaßte mehrere Violinkompositionen. Sein Bruder und Schüler, mit Vornamen Bernardo, geb. in Kirchheim (Württemberg) gegen 1764, war 1787 Mitglied des Pariser Opernorchesters als zweiter Geiger. Außer einer beträchtlichen Anzahl von Kompositionen schrieb er eine Violinschule: „Principes ou nouvelle Méthode pour apprendre facilement à jouer du Violon“ (Paris, Nadermann).

Unter anderem schrieb er einige Hefte Violinduetten, welche ehedem bei den Liebhabern dieses Genres gute Aufnahme fanden.

Der am 23. April 1758 zu Lauterburg geborene Elsässer Mathieu Frédéric Blasius, jedenfalls von deutscher Abkunft, zeichnete sich ebensosehr durch sein Violinspiel, wie durch die geschickte Handhabung verschiedener Blasinstrumente, namentlich der Klarinette, Flöte und des Fagott aus, für deren Kultivierung er auch im Hinblick auf seine produktive Tätigkeit nicht ohne Verdienst war. An Violinkompositionen hat er 3 Konzerte, 4 Sonatenwerke mit Baß[1]) und 12 Hefte Duetten gesetzt. Auch eine Anzahl von Streichquartetten schrieb er. Der Schauplatz seiner künstlerischen Tätigkeit war Paris, wo er 1784 auch im Concert spirituel auftrat. Gerber führt ihn als ersten Violinisten und Orchesterchef der Comédie italienne an. Bei Gründung des Konservatoriums wurde er zum Lehrer an demselben ernannt und 1816 pensioniert. Im Jahre 1829 endete er sein Leben in Versailles.

Als einen der Lehrer von Spohr verzeichnen wir Louis Charles Maucourts Namen mit besonderem Interesse. Er war der Sohn eines Musikers und wurde gegen 1760 in Paris geboren. Anfangs leitete der Vater seine musikalischen Studien, dann genoß er den Unterricht eines gewissen Harranc. Nachdem er 1778 im Concert spirituel als Solospieler debütiert hatte, unternahm er eine Reise ins Ausland. Auf derselben fand er 1784 in der Braunschweiger Hofkapelle Anstellung als Konzertmeister. Späterhin trat er in die Dienste des Königs Jerôme von Westfalen. Ein Armleiden nötigte ihn 1813, sich jeder künstlerischen Tätigkeit zu enthalten und sich ins Privatleben zurückzuziehen. Über seine weiteren Schicksale ist man nicht unterrichtet.

Endlich haben wir hier noch als einen geschickten Geiger Louis Luc Loiseau de Persuis zu erwähnen, der am 4. Juli 1769 in Metz geboren wurde und am 20. Dezember 1819 in Paris starb. Seine Laufbahn begann er 1790 als erster Violinist am Théâtre Monsieur. Später war er in gleicher Eigenschaft im Orchester der

1) Eine Sonate (I; von Blasius in D. Alards „Maîtres classiques du Violon".

großen Oper. An diesem Institute war er 1810 Kapellmeister, bekleidete aber seit 1814 das Amt eines Generalinspektors der Musik und seit 1817 dasjenige des Direktors selbst. Seine Leitung der Kunstanstalt soll eine vorzügliche gewesen sein, und Fétis versichert, daß dieselbe sich nie in einem blühenderen Zustande befunden habe, als unter ihm. Diese Behauptung läßt sich schwer mit der Angabe vereinbaren, daß Viotti 1819 die Leitung der großen Oper zu Paris in einem dem Verfalle nahen Zustande übernahm[1]). Eine Zeitlang war er auch Professor am Pariser Konservatorium. Als Komponist war Persuis hauptsächlich für die Bühne tätig.

Wir haben die Entwickelung des französischen Violinspieles vorstehend bis zu dem Zeitpunkte begleitet, welcher eine wichtige Wandelung desselben bezeichnet. Sie wurde durch Viottis Auftreten in Paris (1782) bewirkt, worüber das Nähere bereits seines Ortes mitgeteilt ist (Seite 175). Während seines mehrjährigen dortigen Aufenthaltes bildete er einige vorzügliche Geiger, unter denen Pierre Rode, eine in Frankreich vielleicht unübertroffene Erscheinung seiner Sphäre, obenan steht. Viotti gab dem französischen Violinspiel einen ungemeinen Aufschwung und erhob dasselbe zu seiner eigentlichen Blüte. Wie tief und durchgreifend die Wirkung war, welche er auf die emporstrebenden Talente der jüngeren Generation hatte, ergibt sich daraus, daß neben seinen Zöglingen auch andere, ihm ferner stehende Kunstjünger durch sein Beispiel nachhaltig beeinflußt wurden. Vor allen sind unter diesen Kreutzer und Baillot hervorzuheben, zwei Künstler, welche mit Rode vereint das glänzende Dreigestirn des Violinspiels für Frankreich bilden. Ihre Entwickelung vollzog sich unter dem Toben der Revolution, und wie durch diese ein neues Frankreich geschaffen wurde, so gaben die genannten Meister dem französischen Violinspiel eine neue Richtung, an deren Resultaten auch das übrige Europa, insbesondere aber Deutschland bis zu einem gewissen Grade teilnahm.

Außer Rode sind unter den Franzosen als Viottis unmittelbare Schüler Alday, der in den vorhergehenden Blättern schon häufig

1) Vergl. S. 184.

genannte Cartier, Durand, Labarre, Libon und Bacher zu bezeichnen.

Alday le jeune entstammte einer musikalisch begabten Familie. Besonders zeichneten sich zwei Brüder derselben durch ihr Talent für die Violine aus. Der ältere (geb. 1763) trieb die Kunst indes nur als Liebhaber. Er war Musikalienhändler in Lyon, beschäftigte sich aber doch so ernsthaft mit der Geige, daß er eine Schule für dieselbe unter dem Titel: „Méthode de Violon, contenant les principes détaillés de cet instrument dans lesquels sont intercallés 16 Trios p. 3 Violons, 6 Duos progressifs, 6 Etudes et des exercices pour apprendre à moduler“ verfaßte, die in mehreren Ausgaben erschien. Auch im Concert spirituel ist er mit Beifall aufgetreten. Der jüngere Alday, geb. 1764, war Musiker von Fach. Nachdem er der Lehre Viottis entwachsen und schon 1783, ferner 1791 im Concert spirituel aufgetreten war, wandte er sich im gleichen Jahre nach England. Seit 1806 wirkte er in Edinburg als Musikdirektor. Stil und Tradition seines Meisters Viotti soll er treu bewahrt haben. Seine ehedem beliebten Violinkompositionen sind völlig der Vergessenheit anheimgefallen.

Jean Baptiste Cartier, der Sohn eines Tanzmeisters in Avignon, wurde dort am 28. Mai 1765 geboren. 1783 kam er, durch den Abbé Walrauf für den musikalischen Beruf vorbereitet, nach Paris und genoß hier längere Zeit Viottis Unterricht. Er brachte es zu bedeutender Meisterschaft und war nicht nur ein in den Pariser Musikkreisen, sondern auch bei Hofe als Accompagnateur der Königin Marie Antoinette beliebter Violinist. Dieser Künstler, der eine beträchtliche Anzahl von Schülern heranbildete, machte sich um das französische Violinspiel insofern verdient, als er in jeder Weise bemüht war, die Traditionen der älteren italienischen Schule seinem Vaterlande zugänglich zu machen; dies insbesondere durch Veranstaltung französischer Ausgaben der Corellischen und Tartinischen Werke, welche, wie wir sahen, keineswegs schon Gemeingut seiner Landsleute waren, sondern bisher nur teilweise Eingang in Frankreich gefunden hatten. Sein bereits öfters zitiertes Sammelwerk, welches einen ähnlichen Zweck, nur mit dem Unterschiede verfolgte,

neben der italienischen auch die deutsche und französische Geigenliteratur des 18. Jahrhunderts zu berücksichtigen, erschien 1798 in Paris unter dem Titel: „l'Art du Violon, ou Collection choisie dans les sonates des trois écoles italienne, française et allemande“. Eine zweite Ausgabe davon erfolgte 1801. Dieser umfangreiche Musikband darf gewissermaßen als eine gedrängte, in Noten geschriebene Geschichte des Violinspiels im 18. Jahrhundert betrachtet werden, da sein Inhalt einen allgemeinen Überblick über die Geigenliteratur und die Mehrzahl ihrer Repräsentanten während des bezeichneten Zeitabschnittes gewährt. Es scheint, daß in diesem Werke ein teilweises Ergebnis der Studien vorliegt, welche Cartier nach Angabe Fétis' für eine unvollendet gebliebene Geschichte der Violine gemacht hatte.

Cartiers amtliche Laufbahn als Violinspieler begann 1791. Seit diesem Jahre war er Stellvertreter des ersten Geigers bei der Oper. 1804 wurde er durch Paësiello zur Privatkapelle Napoleons herangezogen. Nach der Restauration ward ihm die Mitgliedschaft der kgl. Kapelle zuteil, welcher er bis zur Julirevolution angehörte. Er starb 1841 in Paris. Unter seinen veröffentlichen Violinkompositionen sollen (nach Fétis) die Sonaten op. 7 (Paris 1797) im Stil Lollis verfaßt sein, ein Umstand, der, falls er sich bestätigte, nicht zu ihren Gunsten sprechen würde.

Der in Warschau gegen 1770 geborene Franzose Auguste Frédéric Durand, mit Beziehung auf seine Heimat von den Zeitgenossen auch Duranowski genannt, war eine jener Künstlernaturen, die trotz außerordentlicher Begabung und Leistungsfähigkeit teils durch eigene Schuld, teils unverdient, ihr lebelang mit den Schattenseiten des Daseins zu kämpfen haben. Fétis berichtet, Paganini habe gegen ihn bei einer Unterredung geäußert, daß ihm durch diesen Künstler die Geheimnisse alles dessen offenbart worden seien, was man auf der Violine leisten könne, und daß er diesen Anregungen viel verdanke. Wenn sich heute freilich um so weniger die Tragweite dieses Geständnisses bestimmen läßt, als Paganini über den Eindruck eines Jugenderlebnisses berichtete, so geht aus ihm doch mit Sicherheit hervor, daß Durand eine ganz ungewöhnliche Erscheinung

gewesen sein muß. Ohne Zweifel gehörte er der exklusiven Virtuosenrichtung an. Fétis ist übrigens der Meinung, daß ihm nie die Erfolge in der Öffentlichkeit zuteil geworden seien, welche er verdient habe.

Das Leben Durands war vielbewegt und unstet. Als Jüngling fand er Gelegenheit, durch einen bemittelten Polen, der sich für sein Talent interessierte, 1787 nach Paris zu gelangen. Unter Anleitung seines Vaters, eines Musikers von Fach in Diensten des Königs von Polen, hatte er bereits gute Vorbildung genossen. In Paris wurde Viotti, der die treffliche Anlage des jungen Mannes sogleich erkannte, sein Lehrer. Nachdem er seine Studien beendet hatte, bereiste er von 1794—1795 Deutschland und Italien als Konzertgeber. Durand erregte überall Sensation, wo er sich hören ließ, doch mitten in seiner Tätigkeit legte er die Violine aus der Hand, trat in die französische Armee und wurde Adjutant eines Generals. Ein gravierender Vorfall, bei dem er stark kompromittiert war, zog ihm zu Mailand schwere Kerkerhaft zu, von der ihn nur die Fürsprache des Generals Menou zu befreien vermochte. Doch war die Bedingung der Verabschiedung Durands von seiner bisherigen Stellung, sowie die Exilierung nach dem Auslande daran geknüpft. Von da ab führte der zum zweiten Male aus seiner Karriere Gerissene ein unruhiges Wanderleben als Virtuos. Nicht selten befand er sich während dieser Periode in höchst bedrängten Verhältnissen. Zeitweilig war er nicht einmal im Besitz einer Violine, die er sich erst allemal auf gut Glück zu seinen Konzertvorträgen borgen mußte. Endlich nötigte ihn das Bedürfnis nach Ruhe, 1814 die Stelle eines Violinisten am Straßburger Theater anzunehmen. Hier war er bis 1834. Seitdem aber fehlen alle weiteren Nachrichten über ihn.

Von seinen Kompositionen nennt Fétis neun Werke, die indes als wertlos bezeichnet werden.

An Bedeutung gegen die vorgenannten Schüler Viottis zurückstehend, erscheint Louis Julien Castels de Labarre, der, am 24. März 1771 geboren, einer vornehmen Familie der Picardie entstammte. Er wandte sich 1790, nachdem er unter Anleitung des italienischen Meisters studiert hatte, nach Neapel und trat als Zögling ins dortige Konservatorium della Pietà. Hier vervollständigte

er bei Sala seine musikalische Bildung namentlich in theoretischer Hinsicht. Bei seiner 1793 erfolgten Rückkehr aus dem Süden ließ er sich in Paris nieder, trieb unter Méhul Kompositionsstudien und war als Geiger zwei Jahre bei dem Théâtre Molière, dann aber im Orchester der großen Oper tätig. Er hat einiges für Violine geschrieben und veröffentlicht. Auch komponierte er eine einaktige komische Oper.

Ein Künstler, dessen glänzende Anlagen Hoffnungen erregten, die sich später nicht ganz erfüllten, war der Violinist Philippe Libon, von französischen Eltern in Cadix am 17. August 1775 geboren. Er galt als ein würdiger Vertreter der Viottischen Schule, doch soll seinem Spiel geistige Belebung und Inspiration gemangelt haben. Libon wurde der Zögling Viottis während dessen Aufenthaltes in London. Sein Lehrmeister hatte große Zuneigung für ihn und zeichnete ihn insbesondere dadurch aus, daß er gelegentlich mit ihm in öffentlichen Produktionen Doppelkonzerte (so im Haymarket-Theatre) spielte. 1796 besuchte Libon seine Heimat. Bei dieser Gelegenheit fand er in Lissabon am Hofe eine Stellung als Soloviolinist. Zwei Jahre später vertauschte er dieselbe mit einem Engagement bei der Privatmusik des Königs von Spanien. Im Jahre 1804 (oder schon 1800) endlich begab er sich nach Paris. Die Kaiserin Josephine zog ihn zu ihrer Privatmusik, die gleiche Stellung behielt er auch unter der Kaiserin Marie Louise bei. Nach der Restauration außerdem Mitglied der königl. Kapelle geworden, starb er in Paris am 5. Februar 1838. Im Druck erschienen von ihm 7 Violinkonzerte, verschiedene Airs variés, Trios für 2 Violinen und Baß, Duos für 2 Violinen und 30 Kapricen.

Pierre Jean Bacher, nach A. Pougin (Viotti et l'école moderne) ein talentvoller, aber wenig bekannt gewordener Künstler, wurde am 2. August 1772 in Paris geboren. Zuerst von einem Musiker André Monin unterrichtet, wurde er weiterhin Viottis Zögling. 1792 fand er, nachdem er bereits in Bordeaux im Theaterorchester tätig gewesen war, eine Anstellung bei der ersten Violine am Vaudevilletheater. Von da aus siedelte er ins Orchester der Opéra comique und schließlich in das der Oper über, wo er bis 1812 ver-

blieb. Er starb, erst 47 Jahre alt, im Jahre 1819 in Paris. Fétis teilt einige Violinkompositionen von ihm mit.

Viottis ohne Vergleich hervorragendster Schüler, Pierre Rode, wurde am 16. Februar 1774 in Bordeaux, mithin in jener Stadt geboren, die Frankreich vorher schon mit mehreren Geigentalenten beschenkt hatte. Er war vom achten bis vierzehnten Lebensjahre der Schüler André Joseph Fauvels (l'ainé), eines geschätzten, gleichfalls zu Bordeaux (1756) geborenen Violinisten, der 1794 nach Paris übersiedelte und dort bis 1814 als Bratschist bei der Oper wirkte. Im Jahre 1788 kam Rode, um seine weitere künstlerische Ausbildung zu fördern, nach Paris. Durch den berühmten Hornisten Punto, welcher ihn hörte, wurde sein Verhältnis zu Viotti vermittelt. Schon nach zwei Jahren (1790) hatte der Unterricht dieses Meisters ihn so weit entwickelt, daß er im Théâtre Monsieur mit einem Konzert (dem 13.) desselben erfolgreich zu debütieren vermochte. Zugleich fand er einen Wirkungskreis als Vorspieler bei der zweiten Violine am Théâtre Feydeau, in dem er auch wiederholt als Solospieler auftrat. So kam das Jahr 1794 heran, welches Rode eine Violinprofessur am neu eröffneten Conservatoire brachte, ihn aber zugleich auf eine Kunstreise durch Holland nach Berlin und Hamburg führte. In letzterer Stadt ging er mit der Absicht zur See, sich nach Bordeaux zu begeben; allein ein Sturm warf das Schiff, auf welchem er sich befand, an die englische Küste. Wider seinen Willen gelangte er dadurch nach London. Alle Anstrengungen, hier ein Terrain für Ausbeutung seines Talents zu gewinnen, mißlangen, und um keine Zeit zu verlieren, wandte er sich wieder nach Hamburg und von dort nach seiner Heimat. In Paris angelangt, wurde er zum Soloviolinisten an der Oper ernannt. Doch fühlte er sich durch diese Stellung nicht gefesselt, denn bald trat er eine Reise nach Spanien an. Als er 1800 von derselben zurückkehrte, genoß er die Auszeichnung, zum Solospieler bei der Privatmusik Bonapartes ernannt zu werden.

Rode stand um diese Zeit im Zenith seiner Künstlerlaufbahn. Er war in Paris damals hoch angesehen, und namentlich mit seinem schönen allbekannten Amoll-Konzert (Nr. 7) machte er einen „an's Wunderbare gränzenden Eindruck". Ein Korrespondent der Allgem. mus.

Ztg. (v. J. 1800, Nr. 41) sagt von ihm in emphatischem Tone, daß er nur mit sich selbst verglichen werden könne. Indes Paris vermochte den gepriesenen Künstler auch diesmal nicht lange zu fesseln. Der Zug der Zeit, Lorbeeren und Geld einzuernten, trieb ihn wiederum hinaus in die Fremde. Nachdem er in einem ihm zu Ehren im Théâtre Louvois veranstalteten Konzerte vom Pariser Publikum Abschied genommen, begab er sich in Gesellschaft Boieldieus 1803 auf die Reise nach Petersburg, wohin ihn vielversprechende Aussichten lockten. Auf seinem Wege berührte er die Hauptstädte Norddeutschlands, in denen er sich hören ließ. Ein Bericht in der Allgem. mus. Ztg. über sein Auftreten in Berlin bemerkt von ihm: „Die Kunst seines Spiels rechtfertigte die allgemeinen Erwartungen. Alle, die seinen berühmten Lehrer Viotti gehört haben, behaupten einstimmig, daß er dessen eigene interessante Manier vollkommen besitze, aber noch mehr Milde und feines Gefühl hineinlege". Bei seinem Erscheinen in Leipzig urteilte man (Allgem. mus. Ztg. Bd. 13, S. 333) folgendermaßen über ihn: „Wir wiederholen hier nur, was uns eben an diesem Meister auch diesmal vor allem entzückte und sein Spiel vornehmlich charakterisirt; und das ist der unvergleichliche, in allen erdenkbaren Modifikationen schöne und sich gleichbleibende Ton; der durchaus edle, würdige Geschmack, dem er durchgängig treu bleibt und alles aufopfert, was blos imponiren, frappiren oder Spaß machen könnte; und die höchste Vollendung in alle dem, was er zu hören giebt". Mit wenigen Worten charakterisiert Baillot in seiner Violinschule Rodes Spiel, indem er von ihm sagt, es sei voller Reiz, Reinheit und Eleganz gewesen, und habe ganz die liebenswürdigen Eigenschaften seines Geistes und Herzens ausgesprochen.

Die Aufnahme, welche Rode in Petersburg fand, entsprach durchaus seinen hochgespannten Erwartungen. Er genoß glänzende Erfolge, die durch seine Ernennung zum ersten Violinisten der kaiserl. Kapelle mit einer Gage von 5000 Silberrubeln vervollständigt wurden. Allein was Rode an Glücksgütern und äußeren Ehren einerseits gewann, verlor er andererseits an seinem Künstlertum. Das aufreibende Leben und Treiben der russischen Residenz im Verein mit den ungünstigen klimatischen Verhältnissen des rauhen Nordens, zehrten

so stark an dem Marke seines Lebens, daß er ein anderer war, als er nach fünfjährigem Aufenthalt in Rußland gegen Ende 1808 die Heimat wieder betrat. Nicht mehr vermochte er die gewohnte zündende Wirkung auszuüben, denn er hatte die Frische und Unmittelbarkeit seiner Leistungen eingebüßt. Zudem hatten sich während seiner Abwesenheit andere junge Talente in der Gunst des Publikums festgesetzt. Unverhohlen wird dies in einem Pariser Bericht vom Jahre 1809 (Allgem. mus. Ztg. Bd. 11, S. 601) ausgesprochen: „Rode wollte nach seiner Zurückkunft aus Rußland seine Mitbürger dafür entschädigen, daß er ihnen so lange den Genuß seines herrlichen Talentes entzogen hatte. In der Wahl des Konzertes, das er spielte, war er nicht eben glücklich gewesen. Er hatte es in St. Petersburg geschrieben; und es schien, als wäre die Kälte Rußlands nicht ohne Einfluß auf diese Komposition geblieben . . . Rode erregte wenig Enthusiasmus. Sein Talent, obgleich in der Ausbildung wahrhaft vollendet, läßt doch von Seiten des Feuers und innern Lebens, viel zu wünschen übrig. Was Rode'n noch mehr Schaden that, war, daß man Lafont kurz vorher gehört hatte. Er ist jetzt hier der beliebteste aller Violinisten".

Rodes kühle Wiederaufnahme in Paris verletzte ihn so tief, daß er von einem weiteren öffentlichen Auftreten daselbst absah, ein Verhalten, welches nach dem Vorgange seines Lehrers Viotti nicht mehr neu war. Nur in engerem Freundeskreise ließ er sich noch hören. Allein er schloß darum noch nicht mit seiner Wirksamkeit als Konzertist überhaupt ab, obwohl es sich immer mehr herausstellte, daß seine Kraft im Abnehmen begriffen war. Während der Jahre 1811—1813 bereiste er Bayern, die Schweiz und ganz Österreich. Spohr, der ihn (1813) in Wien[1]) hörte, berichtet darüber: „Ich erwartete in fast fieberhafter Aufregung den Beginn von Rode's Spiel, welches mir vor 10 Jahren als höchstes Vorbild gegolten hatte. Doch schon nach dem ersten Solo schien es mir, als sei er in dieser Zeit zurückgeschritten. Ich fand jetzt sein Spiel kalt und manirirt, ver-

1) Fétis berichtet, daß Beethoven seine Violinromanze (gemeint ist die in F dur, op. 50) Rode dediziert habe, bleibt aber den Beweis für diese Behauptung schuldig. Riemann gibt an, Beethoven habe sie für ihn komponiert.

mißte die frühere Kühnheit in Besiegung großer Schwierigkeiten und fühlte mich besonders unbefriedigt vom Vortrage des Cantabile. Bei dem Vortrage der G dur-Variationen, die ich schon vor 10 Jahren von Rode gehört hatte, überzeugte ich mich vollends, daß dieser an technischer Sicherheit viel eingebüßt habe; denn nicht nur hatte er sich mehrere der schwierigsten Stellen vereinfacht, er trug auch diese erleichterten Passagen noch zaghaft und unsicher vor". Spohrs Urteil über Rode war keineswegs ungerechtfertigt. Auch Beethoven, dessen G dur-Sonate op. 96 der Erzherzog Rudolph mit Rode in einer musikalischen Abendunterhaltung beim Fürsten Lobkowitz vortrug, zeigte sich nicht befriedigt von den Leistungen des Violinvirtuosen[1]).

Rode, von Spohr in öffentlichen Konzerten verdunkelt[2]), mochte selbst deutlich genug empfinden, daß sein Stern im Sinken sei. Er zog sich von der Öffentlichkeit zurück, ließ sich in Berlin nieder und verheiratete sich 1814. Später begab er sich nach seiner Vaterstadt. Und noch einmal wandelte es ihn nach langen Jahren an, trotz seines Gelübdes wieder in Paris öffentlich aufzutreten. 1828 führte er es wirklich aus. Doch war dies der Keim seines Todes. Denn obwohl mit aller Rücksicht vom Publikum aufgenommen, machte er die trübe Erfahrung, daß er weder diesem noch sich selbst genügte. Er hatte alles Selbstvertrauen verloren. Seine ehedem so schöne Intonation, seine Bogenführung und Unfehlbarkeit der Hand, — alles war unsicher geworden, und er mußte erleben, daß man ihn mit Schonung und Nachsicht behandelte. Die niederschlagende Wirkung hiervon ergriff ihn so sehr, daß er in ein Siechtum verfiel, dem er infolge eines Schlagflusses am 25. November 1830 auf seinem Schloß Bourbon bei Damazon erlag.

Ausschließlich von ihm gebildete Schüler hinterließ er nicht. Doch gibt es einige Violinspieler, die eine Zeitlang seiner Unterweisung teilhaftig wurden. Unter diesen sind hervorzuheben Joseph Böhm (in Wien) und Eduard Rietz (in Berlin)[3]).

---

1) S. die Beethovenbiographie des Verf. d. Bl., I, S. 330.
2) Vgl. Allgem. mus. Ztg. vom Jahre 1815, Nr. 13.
3) Über dieselben s. d. Abschnitt des deutschen Violinspiels im 19. Jahrh.

Die gediegene, echt künstlerische Richtung, welcher Rode sein lebelang als Violinist huldigte, manifestiert sich ganz unzweideutig in seinen Kompositionen, zumal in den Konzerten. Unter diesen ragt das schon erwähnte Amoll-Konzert durch edle Sinnigkeit und höchst reizvolle melodische und figurative Führung der Prinzipalstimme besonders hervor. Ebenbürtig sind demselben die anmutigen Gdur-Variationen, die, einst mit Vorliebe von der Catalani gesungen, ein vielbeliebtes Konzertstück waren. Seine übrigen Violinwerke atmen zwar im allgemeinen denselben Geist, wie die beiden genannten, doch stehen sie nicht ganz auf derselben Höhe. Ohne Ausnahme bieten sie aber gleich den Viottischen Konzerten ein wertvolles, für breite Tonbildung und ausgeprägtes Passagenspiel ungemein ergiebiges Studienmaterial, das von keinem Geiger, er gehöre nun einer Richtung an, welcher er wolle, entbehrt werden kann.

Rode gestaltete seine Werke im engen Anschluß an Viotti. Er geht zwar in technischer Beziehung mitunter weiter als dieser, offenbart auch manchen, wir möchten sagen, moderneren und eigentümlicheren, in seiner Nationalität beruhenden Zug, doch läßt sich das Vorbild, nach dem er schuf, nirgend verkennen. Daher bei ihm, wie bei jenem die vorwiegend gesangliche Behandlung der Geige, und daneben eine schlanke, ungekünstelte und wirksame, aus der Natur des Instrumentes hervorgehende Passagenbildung. Nur in spezifisch musikalischer Hinsicht steht Rode gegen seinen Meister merklich zurück. Dieser besaß einen glücklichen künstlerischen Instinkt für die Gesamtgestaltung seiner Kompositionen, welche höheren Anforderungen entspricht, als die Rodesche. Und wenn er auch hier und da die Mitwirkung befreundeter Berufsgenossen bei seinen Arbeiten in Anspruch genommen haben mag, so dürfte dieselbe doch kaum die Grenzen eines kollegialischen Rates überschritten haben. Rode dagegen, der den Entwurf der Orchesterpartie zu seinen Konzerten bewährteren Händen überlassen mußte, — namentlich wird hier Boccherini genannt, — behandelt den Unterbau der Solostimme mehr als nebensächliches, aufs notwendige sich beschränkendes Beiwerk. Das Interesse wird dadurch freilich auf die Prinzipalstimme hingelenkt, doch in so einseitiger Weise, daß darunter die künstlerische Gesamtwirkung leidet.

Außer 13 Violinkonzerten veröffentlichte Rode Streichquartette, Variationen, Duetten, einige kleinere Violinpiecen und endlich 24 Kapricen in allen Tonarten, die zu den vorzüglichsten Etüdenwerken der gesamten Violinliteratur gehören, und nur in gewissen technischen Beziehungen von der gleichartigen Arbeit Rudolph Kreutzers übertroffen werden.

Dieser zweite, auf einem Niveau mit Rode stehende Violinist der französischen Republik, welcher sich ebensowenig wie Baillot dem Einflusse Viottis zu entziehen vermochte, ging ursprünglich aus der deutschen Schule hervor. Dieselbe war schon vorher in einem nennenswerten Falle, nämlich durch Pierre Noël Gervais nach Frankreich gedrungen, der seine Studien unter Ignaz Fränzl machte. Gervais, geb. 1746 zu Mannheim, war der Sohn eines französischen Musikers in der dortigen kurfürstl. Kapelle und ließ sich, nachdem er seine Ausbildung empfangen, in dem Heimatlande seines Vaters nieder. 1784 debütierte er im Concert spirituel, und einige Jahre später (1791) wurde ihm die Führung der Violine am Theater in Bordeaux übertragen. Sein Wunsch, 1801 an Gaviniés' Stelle[1]) als Lehrer beim Pariser Konservatorium zu treten, verwirklichte sich nicht, und so blieb er bis zu seinem Tode (gegen 1805) in der bisherigen Stellung. Fétis, der ihn selbst hörte, erkennt ihm ein sehr sauber und korrekt gehaltenes, doch farbloses Spiel zu. Im Druck erschienen 3 Violinkonzerte von ihm.

Rudolph Kreutzer, seinem Familiennamen zufolge offenbar von deutscher Abkunft, ging gleichfalls aus der Mannheimer Schule hervor; er war ein Zögling Anton Stamitz', der sich in Paris niedergelassen hatte[2]). Zu Versailles am 16. November 1766 geboren[3]), wurde er für dessen Unterricht durch seinen bei der königl. Musik angestellten Vater frühzeitig vorbereitet. Bereits im 12. Lebensjahre

1) Vgl. S. 360.

2) Vgl. S. 267.

3) Bei Gerber heißt es, daß Kreutzer 1767 in Deutschland geboren sei. Es darf indessen angenommen werden, daß obige von Fétis herrührende Angabe die richtige ist. Auch Gerbers Mitteilung, daß Kreutzer ein unmittelbarer Schüler Viottis war, ist ungenau.

konnte er öffentlich als Violinspieler auftreten. Zugleich entwickelte sich sein Kompositionstalent in spontaner Weise. Ohne in die Geheimnisse der Tonsetzkunst eingeweiht zu sein, komponierte er Violinstücke, die so genießbar waren, daß er mit einem derselben schon im folgenden Jahre vor das Publikum des Concert spirituel treten konnte. Durch die Königin Maria Antoinette, welche ihm wohlwollte, erhielt er 1782 die Stelle seines im selben Jahre verstorbenen Vaters. Kreutzers Existenz war nun gesichert, aber er ließ sich dadurch nicht abhalten, vorwärts zu streben. Mestrinos, namentlich aber Viottis Künstlertum leuchtete ihm hierbei als Muster vor. Kaum den Jünglingsjahren entwachsen (er trat am 30. Mai 1784 abermals im Concert spirituel auf), gehörte er zu den vorzüglichsten Geigern Frankreichs. Dementsprechend stieg er schnell zu verschiedenen, für das Pariser Musikleben bedeutsamen Stellungen empor. 1790 wurde er als erster Violinist am italienischen Theater angestellt, und bei Eröffnung des Konservatoriums erhielt er zunächst die zweite Violinprofessur, trat aber bei Rodes Abreise nach Rußland an dessen Stelle als erster Lehrer und übernahm 1801 das Amt des Soloviolinisten bei der Oper. 1802 wurde er Mitglied und 1806 Solist bei der Privatmusik Bonapartes, von dem er auch den Titel eines Kammervirtuosen erhielt, den Louis XVIII. bestätigte. Nach der Restauration avancierte er (1815) zum königl. Kapellmeister. Im folgenden Jahre versah er den Dienst des zweiten Orchesterchefs bei der Oper, deren Konzertmeister er 1817 wurde. Endlich vertraute man ihm 1824 noch die gesamte musikalische Oberleitung dieses Kunstinstituts an, welche er jedoch nur bis 1826 führte, da er dann pensioniert wurde.

Trotz seiner umfangreichen amtlichen Tätigkeit war Kreutzer nicht nur sehr fleißig als Tonsetzer, sondern fand auch Zeit zu Kunstreisen. 1796 und 1801 war er in Italien, und 1798 durchreiste er Deutschland. In Wien machte er Beethovens Bekanntschaft, der ihm seine Sonate op. 47 dedizierte, welche ursprünglich für den englischen Violinspieler Bridgetower bestimmt war.

Über die Leistungen Kreutzers als Violinspieler, von denen Baillot in seiner Schule bemerkt, daß aus ihnen die Kühnheit und Wärme, die Freimütigkeit und feurige Imagination seines Charakters hervor-

geleuchtet habe, findet sich bei Gerber folgende Mitteilung: „Die Manier des Viotti ist auch ganz die seinige. Eben der starke Ton und eben der lange Bogenstrich charakterisiren auch sein Allegro; wobey er die schwierigsten Passagen deutlich und außerordentlich rein vorträgt. Im Adagio zeigt er sich womöglich noch mehr als Meister seines Instrumentes".

Fétis berichtet nach eigener Wahrnehmung: „Er hatte nicht die Eleganz, den Reiz und den Schliff Rodes, noch die bewundernswerte Mannichfaltigkeit und das tiefe Gefühl des letzteren; denn in Betreff seines Talents als Instrumentist schuldet Kreutzer alles seinem Instinkt und nichts der Schule (?). Dieser Instinkt, reich und voller Verve, gab seinen Leistungen eine Originalität des Ausdrucks (sentiment) und jenes Vermögen, welches stets Emotionen im Publikum hervorruft, und worin ihn Niemand übertroffen hat. Er besaß einen mächtigen Ton, eine reine Intonation, und seine Art zu phrasieren hatte ein hinreißendes Feuer. Der einzige Vorwurf, den man ihm mit Recht gemacht hat, ist der, daß ihm die Mannichfaltigkeit der Bogenführung fehlte, und daß er beinahe alles mit glattem Strich spielte, anstatt sich des Detachés zu bedienen". Einigermaßen in Widerspruch mit diesem Urteil steht eine Notiz der Allgem. mus. Ztg. (vom Jahre 1800, Nr. 41) über das gemeinsame öffentliche Auftreten Kreutzers und Rodes in Paris, welche also lautet: Herr Kreutzer trat muthig mit Rode in den Kampfplatz, und beide Künstler gaben den Liebhabern den interessantesten Kampf zu bemerken — besonders in einer Symphonie mit zwei konzertierenden Violinen, die Kreutzer für diese bedeutende Ausforderung gesetzt hatte. Man konnte dabei genau bemerken, daß Kreutzer's Talent mehr die Frucht eines langen Studiums und einer unermüdlichen Anstrengung ist; Rodes Kunst scheint ihm mehr angeboren zu sein. Er überwindet die größten Schwierigkeiten mit aller Leichtigkeit und Zwanglosigkeit, die der Zwanglosigkeit seines immer senkrechten Anstandes (!) gleicht. Kurz, unter allen Virtuosen auf der Violine, welche sich dies Jahr in den Konzerten von Paris haben hören lassen, ist wohl Kreutzer der Einzige, der mit Rode verglichen werden darf".

In späteren Jahren war Kreutzer genötigt, das Solospiel infolge

eines Armbruches, den er sich 1810 auf einer Reise ins südliche Frankreich zugezogen, gänzlich aufzugeben. Von da an war er neben seiner amtlichen Stellung ausschließlich als Tonsetzer und Lehrer tätig. In ersterer Beziehung leistete Kreutzer nach quantitativer Seite das Mögliche, wobei er jedoch mehr als billig auf die Bedürfnisse des Tagespublikums Rücksicht genommen zu haben scheint. Außer 3 konzertierenden Symphonien (zwei davon sind für 2 Violinen, eine für Violine und Violoncell mit Orchester), 19 Violinkonzerten, 15 Streichquartetten, 15 Trios für zwei Violinen und Violoncello, 7 Duettenwerken, 5 Sonatenwerken für Violine und Baß und einem Etüdenheft für Violine schrieb er nicht weniger als 36 Opern, darunter 13 für die große Oper, 9 für das Théâtre Favart und 14 für das Théâtre Feydeau. Es macht einen niederschlagenden Eindruck, wenn man sich vergegenwärtigt, daß von all diesen Werken für die Nachwelt nichts weiter übrig geblieben ist, als ein und der andere Konzertsatz und die bekannten 40 Violinetüden. Die letzteren dürfen im Hinblick auf ihre Vielseitigkeit sowie auf ihre methodische, vom schärfsten pädagogischen Verständnis zeugende Abfassung als ein Meisterwerk ohnegleichen genannt werden. Neben dem unerläßlichen Skalenstudium sind sie als das „tägliche Brot“ jedes Violinisten zu betrachten, der seiner Herrschaft über das Griffbrett sicher bleiben will.

Auch Kreutzers Violinkonzerte enthalten ungemein viel des Instruktiven und Fördernden [1]). Doch sind sie nicht selten trocken, veraltet und ohne jenen sinnlich schönen Reiz, der wesentlich die Lebenskraft eines Kunstwerks mitbestimmt. Selbst bei den besten Stücken, zu denen beispielsweise das Adagio und Finale des achtzehnten Konzerts gehört, ist dies fühlbar. Fétis gibt für diese Erscheinung eine Erklärung, die, genau betrachtet, nicht stichhaltig ist. Er sagt: „Als Kreutzer Mitglied des Konservatoriums geworden, glaubte er die Pflicht zu haben, gelehrt zu werden; er gab sich daher tiefen Studien hin, deren Resultat indessen nur war, daß sie seine Phantasie lähmten“. Unzweifelhaft ist aber, daß eine Phantasie, die durch strenge

1) Ein Konzert in D sowie eine Sonate „La Molinara“ in D. Alards „Maîtres classiques du Violon“.

theoretische Studien gelähmt werden kann, diesen Namen nicht verdient. Ein wahrhaft produktives Talent kann durch das Studium nur geläutert und befruchtet, nicht aber erdrückt werden. Kreutzer war ein Vielschreiber, wie es deren, auf theoretische Kenntnisse oder auf Routine gestützt, so manche gab und auch heute noch gibt. Übrigens läßt sich eine sorglose Leichtlebigkeit, die es mit gewissen Dingen nicht gar zu ernst nimmt und auch auf Kreutzers Arbeiten eingewirkt haben mag, bei demselben nicht verkennen. Spohr gibt dafür einen sprechenden Beleg[1]), indem er erzählt, daß Kreutzer inmitten eines von ihm in Straßburg gegebenen sehr besuchten Konzerts sich die Einnahme habe auszahlen lassen, um diese sogleich in der Pause am Roulette des Foyers bis auf den letzten Sou zu verspielen. Nachdem dies geschehen, sei er zur Ausführung des zweiten Konzertteiles geschritten und habe nachträglich noch das verdient, was er bereits soeben vergeudet.

Als Lehrmeister des Violinspiels war Kreutzer, wie sich schon aus seinen Etüden entnehmen läßt, besonders glücklich. Er verstand es, das Vertrauen für sich und den Enthusiasmus für die Sache bei seinen Schülern zu erwecken. Wir werden dieselben in dem nächsten Abschnitt über das französische Violinspiel kennen lernen.

Kreutzers Lebensabend war nicht so ungetrübt wie seine Künstlerlaufbahn. Nachdem er 1826 in Ruhestand getreten, hegte er den Wunsch, mit seiner Oper „Mathilde“ förmlich Abschied vom Publikum zu nehmen. Aber sein Gesuch im Jahre 1827 wurde auf rücksichtslose Art zurückgewiesen. Eine Folge dieser Demütigung waren wiederholte apoplektische Anfälle, die des Künstlers Gesundheit zerrütteten und sein Ende beschleunigten. Man brachte ihn nach der Schweiz, um durch die Einwirkung der Gebirgsluft seinen Organismus wieder zu heben, doch umsonst, — er verschied am 6. Januar 1813 zu Genf.

Der jüngere Kreutzer, mit Vornamen Johann Nicolaus August, Schüler seines Bruders, vermochte, obwohl er ein vorzüglicher Violinist war, nicht zu allgemeinerer Geltung zu kommen, da er an einem Brustübel litt, dem er am 31. August 1832 in Paris

---

1) S. dessen Autobiographie.

erlag. Geboren wurde er 1781 zu Versailles. Spohr berichtet über seine Leistungen: „Der junge Kreutzer ließ mich ein neues, sehr brillantes und graziöses Trio seines Bruders hören. Die Weise, wie er es vortrug, vergegenwärtigte mir einigermaßen die Manier des älteren und überzeugte mich, daß es die gediegenste von allen der Pariser Geiger sei. Dem jungen Kreutzer fehlt es an physischer Kraft, er ist kränklich und darf oft Monate lang nicht spielen. Sein Ton ist daher etwas matt, im übrigen sein Spiel rein, feurig und voll Ausdruck".

Johann Kreutzer gehörte 1798 dem Orchester der komischen Oper an. 1802 trat er zum Orchester der großen Oper über, in welchem er bis 1823, dem Jahre seiner Pensionierung, mitwirkte. Am Konservatorium wurde er, nachdem er mehrere Jahre als überzähliger Lehrer unterrichtet hatte, 1826 der Nachfolger seines Bruders. Überdies gehörte er bis 1830 der königlichen Kapelle an. Einige von ihm veröffentlichte Violinkompositionen haben den Weg in weitere Kreise nicht gefunden.

Unter völlig anderen Umständen, wie Rode und Kreutzer, entwickelte sich Baillot, mit Vornamen Pierre Marie François de Sales, welcher lange zwischen Dilettantismus und Kunst schwankte und zur letzteren, obwohl seit früher Jugend mit ihr vertraut, erst überging, als seine oben genannten Genossen bereits eine Zierde des Pariser Musiklebens bildeten. Dafür war ihm vom Schicksal wiederum gewährt, noch zu einer Zeit der Mentor des französischen Violinspiels zu sein, als die beiden anderen Hauptvertreter desselben bereits den Schauplatz des irdischen Daseins verlassen hatten.

Baillot spielte als Geigenmeister für Frankreich recht eigentlich die Vermittlerrolle zwischen dem 18. und 19. Jahrhundert. Auf den Überlieferungen Italiens fußend, suchte er dieselben mit der Neuzeit zu verschmelzen. Im Hinblick hierauf ist seine Erscheinung besonders anziehend und bedeutsam. Er wurde am 1. Oktober 1771 in Passy geboren. Sein Vater, Advokat beim Pariser Parlament, ließ ihm eine sorgfältige Erziehung angedeihen. Auf eigene Hand begann er das Violinspiel. Den ersten Unterricht erhielt er vor dem siebenten

Lebensjahre von einem Florentiner namens Polidori, welcher zwar selbst wenig leistete, doch ein eifriger Lehrer war. Nachdem Baillots Eltern (1780) die Vorstadt Passy mit Paris selbst vertauscht hatten, wurde sein Lehrer Sainte-Marie. Diesem schuldete er den Sinn für jene Genauigkeit und Sauberkeit, wodurch er sich als Spieler später auszeichnete. Einen mächtigen Impuls gab ihm für seine Bestrebungen weiterhin Viotti, den er (1782) im Concert spirituel zuerst hörte. Dieser Meister übte eine so tiefe Wirkung auf ihn, daß er ihn fortan als das Ideal betrachtete, dem er nachzustreben habe. Später wiederholte sich dieser Eindruck in nachhaltigerer Weise; es ist daher gewiß, daß Baillot eben so sehr wie Kreutzer von Viotti beeinflußt wurde, obwohl er gleich jenem niemals dessen eigentlicher Schüler war.

Durch eine eigentümliche Wendung des Geschicks gelangte Baillot 1783 nach der ewigen Stadt, welche ihm neue Anregung gab. Sein Vater, kaum eingebürgert in Paris, wurde in diesem Jahre als königl. Beamter nach Bastia versetzt. Wenige Wochen darauf starb er. Großmütig nahm sich der durch diesen Unglücksfall bedrängten Familie ein Herr v. Boucheporn, damaliger Intendant Korsikas, an, welcher sich insbesondere die Erziehung des begabten Knaben angelegen sein ließ. Er schickte ihn zunächst in Gesellschaft seiner eigenen Kinder auf 13 Monate nach Rom. Hier wurde das Violinspiel unter Nardinis Schüler Pollani fortgesetzt, der ihm besonders hinsichtlich der Tonbildung und Geschmeidigkeit des Strichs nützlich wurde. Schon war er so weit vorgeschritten, daß er sich in größeren Kreisen hören lassen konnte. Während der nächsten fünf Jahre gerieten indes die musikalischen Studien Baillots wieder einigermaßen ins Stocken. Er führte, nachdem er von Rom ins Vaterland zurückgekehrt war, ein ziemlich zerstreuendes Leben, begleitete seinen Gönner Boucheporn als Sekretär auf dessen Reisen und war bald in Bayonne, Pau und Auch, bald in den Pyrenäen. Doch vernachlässigte er nicht ganz das Violinspiel. Dieses wurde mit erneuertem Eifer betrieben, als Baillot anfangs 1791 wieder in Paris anlangte. Er machte Viottis persönliche Bekanntschaft, welcher ihm einen Platz als Geiger am Théâtre Feydeau verschaffte. Hier trat er auch in engere freundschaftliche Beziehung zu Rode, dem damaligen Führer der zweiten Violine im Orchester

dieses Theaters. Doch immer war für Baillot noch nicht der Zeitpunkt seiner ausschließlichen Berufstätigkeit als Künstler gekommen. Nach fünfmonatlichem Orchesterdienst gab er zwar die Musik nicht völlig auf, betrieb sie jedoch demnächst wiederum nur als Sache der Erholung, indem er eine Stellung im Finanzministerium annahm. Unter diesen Umständen flossen mehrere Jahre hin, deren Gleichförmigkeit nur durch ein äußeres Erlebnis unterbrochen wurde. Baillot erhielt den Befehl, sich zum Freiwilligendienst zu stellen, welcher ihn für 20 Monate nach Cherbourg führte. Doch wurde trotzdem das Studium der Geige nicht nur fortgesetzt, sondern auch mit methodischem Sinn gehandhabt. Veranlassung hierzu erhielt der junge Mann durch die unverhoffte Bekanntschaft mit den Violinkompositionen Corellis, Tartinis, Geminianis, Locatellis, Bachs und Händels, welche ihm bis dahin in der Hauptsache fremd geblieben waren. Das Studium dieser Meisterwerke förderte ihn wesentlich. Er gab sich nun abermals und für immer der Kunst hin, und als er bei seiner Rückkehr von der Armee sich in Paris zunächst mit einem Viottischen Konzert öffentlich hören ließ, fand sein Talent solche Anerkennung, daß ihm nach Eröffnung des Konservatoriums die Lehrerstelle an der dritten Klasse des Violinspiels übertragen wurde (1795). An dieser Anstalt wirkte er mit kurzen, durch die politischen Zwischenfälle bewirkten Unterbrechungen bis zu seinem Tode, welcher am 15. Septbr. 1842 erfolgte.

Außer seiner Lehrtätigkeit an der Pariser Musikschule wurde Baillot 1802 als Führer der zweiten Violine Mitglied der Privatmusik Bonapartes und nach dessen Thronbesteigung auch der kaiserl. Kapelle. Die Restauration erhob ihn (1821) zum ersten Soloviolinisten der königl. Musikakademie [1]), ein Posten, welcher 1831 einging. Daneben dirigierte er während der Jahre 1822—1824 das Concert spirituel. Seit 1825 wurde von ihm Kreutzer als erster Violinist der königl. Kapelle vertreten, in dessen Stelle er 1827 definitiv einrückte. Nach der Julirevolution, infolge deren Baillot gleich vielen französischen Beamten seine Position einbüßte, wurde er 1832 durch

---

1) Riemann (Mus.-Lex.) gibt an: der großen Oper.

Paer für die Privatkapelle Louis Philipps mit dem Vorspieleramt bei der zweiten Violine — jedenfalls mit Rücksicht auf sein vorgeschrittenes Alter — bedacht.

Ein besonderes Verdienst um das Pariser Musikleben erwarb sich Baillot durch die 1814 erfolgte Begründung öffentlicher Quartettakademien, welche man bis dahin in Frankreich noch nicht besessen hatte. Er vermittelte durch dieselben die Bekanntschaft des Publikums mit den Meisterwerken deutscher und italienischer (Boccherini) Kammermusik. Wie wenig Anklang seine Unternehmung jedoch in den ersten Jahren ihres Bestehens fand, beweist ein Bericht der Wiener Musikzeitung vom Jahre 1817 (S. 212), welcher meldet: „Quartetten gehen hier gar nicht. Baillot, gegenwärtig der Abgott und einer der vollendetsten Spieler, hält im Winter ein abonnirtes für ein Auditorium von 50 Personen; das ist alles, was man in dieser kolossalen Stadt in diesem Zweige der Tonkunst auffinden kann“.

Dem Beispiel seiner Genossen folgend, begab sich der Künstler auch, zuerst 1802, namentlich aber zwischen den Jahren 1805 und 1816, mehrfach als Solospieler auf Reisen, doch mit weniger Glück für äußerlichen Erfolg als andere namhafte Geiger. Fétis versichert, er habe auf seiner zweimaligen Tour durch Europa kein einziges eigenes Konzert zustande gebracht, und ist der Meinung, daß hieran die Ungunst der politischen Verhältnisse schuld gewesen sei. 1805 trat er mit dem berühmten Violoncellisten Lamare die erste Reise an, die ihn durch Deutschland und über Moskau nach Wien führte. Die kriegerischen Zeiten nötigten ihn, statt eines Jahres drei unterwegs zu bleiben. Eine Stelle, die man ihm bei seiner Anwesenheit in der Kremlstadt als Konzertmeister am dortigen Theater offerierte, lehnte er ab. Auch Petersburg besuchte er, und von hier aus kehrte er 1808 gemeinschaftlich mit Rode nach der Heimat zurück. 1812 und 1813 reiste er im südlichen Frankreich, 1815 dagegen in Belgien, Holland und Frankreich.

Über seine Spielweise befindet sich ein augenscheinlich unparteiisches Urteil in der Allg. mus. Ztg. (Jahrg. 1819, Nr. 17). Der Berichterstatter (Sievers) sagt, daß er nie in seinem Leben „eine vollendetere, keckere und doch bescheidenere Virtuosität auf der Violine gehört habe,

wie Baillot's Spiel eine solche zeige". Dann fährt er fort: „Ich nahe mich jetzt dem Alter, wo eine kalte Reflexion an die Stelle des überbrausenden Enthusiasmus zu treten pflegt. Aber trotzdem hat die wunderbare Vollendung, die der Künstler bei der Exekution seines Concertes an den Tag gelegt, mir ein solches Vergnügen gemacht, daß die bloße Rückerinnerung mich zu einem Lobe begeistern könnte, welches übertrieben scheinen würde. Dies gilt aber nur von den beiden Allegros. Denn mit Schmerz muß ich gestehen, daß der Vortrag des Adagio so ganz und gar in der bloß witzig naiven(?) Gattung ausfiel, daß in mir dadurch ein wahrhaft widerstrebendes Gefühl verursacht wurde. Doch ist mir diese Erscheinung nicht neu: wem dürfte jetzt noch unbekannt sein, daß die französischen Künstler das leidenschaftlich Lyrische nur künstlich nachahmen, während sie das witzig Verständliche künstlerisch schaffen?"

Diese Beurteilung wird durch Spohrs Bemerkungen über Baillot im wesentlichen bestätigt[1]). Indem er einen Vergleich mit Lafont anstellt und auf dessen eng begrenzte virtuose Richtung hinweist, die ein geisttötendes Einerlei der Kunstübung bedinge, sagt er: „Baillot ist im Technischen seines Spiels fast eben so vollendet, und seine Vielseitigkeit beweist, daß er es sei, ohne zu jenem verzweifelnden Mittel (der ewigen Wiederholung eines und desselben Programms) seine Zuflucht nehmen zu müssen. Er spielt außer seinen Kompositionen auch fast alle anderen der ältern und neuern Zeit. Er gab uns an jenem Abend ein Quintett von Boccherini, ein Quartett von Haydn und drei Kompositionen von sich, ein Konzert, ein Air varié und ein Rondo zu hören. Alle diese Sachen spielte er vollkommen rein und mit dem seiner Manier eigenthümlichen Ausdruck. Dieser Ausdruck schien mir aber mehr ein erkünstelter als natürlicher zu sein, so wie überhaupt sein Vortrag durch das zu scharfe Hervortreten der Mittel zum Ausdruck manirirt wird. Seine Bogenführung ist gewandt und an Nüancen reich, aber nicht so frei wie die von Lafont, daher sein Ton nicht so schön wie der von jenem, und die Mechanik des Auf- und Abstreichens des Bogens etwas zu hörbar. Seine Kompositionen

---

1) S. Allgem. mus. Ztg. Jahrg. 1821 und Spohrs Selbstbiographie.

zeichnen sich vor denen fast aller andern pariser Geiger durch Correctheit aus; auch ist ihnen eine gewisse Originalität nicht abzusprechen; aber etwas erkünsteltes manirirtes und veraltetes im Styl macht, daß sie meistens kalt lassen. Es ist Dir bekannt, daß er die Quintetten von Boccherini oft und gern spielt. Ich war begierig, diese Quintetten, von denen ich etwa ein Dutzend kenne, von ihm spielen zu hören, um zu sehen, ob es ihm durch die Weise, wie er sie vorträgt, gelingen könne, das Gehaltlose der Composition vergessen zu machen. So gelungen aber auch die Ausführung des von ihm gegebenen war, so fiel mir das oft Kindische der Melodien und die Magerkeit der fast immer nur dreistimmigen Harmonie nicht weniger unangenehm auf, wie bei allen früher gehörten. Es ist kaum zu begreifen, wie ein gebildeter Künstler, wie Baillot, dem unsere Schätze an Kompositionen dieser Gattung bekannt sind, es über sich gewinnen kann, diese Quintetten (die nur mit Berücksichtigung der Zeit und Verhältnisse, in denen sie geschrieben wurden, ihr Verdienst haben) noch immer zu spielen!"

Daß Spohrs Bemerkungen, insofern sie sich auf Baillots Spiel beziehen, im allgemeinen zutreffend sind, lassen die Kompositionen des französischen Meisters deutlich erkennen[1]). Sie bestehen, soweit sie veröffentlicht wurden, in Trios für 2 Violinen und Baß, Duos für 2 Violinen, Kapricen für Violine Solo, 9 Konzerten, einer konzertierendenSymphonie für 2 Violinen und Orchester, 30 Airs variés, Nocturnos für Quintett, 3 Streichquartetten, einer Klaviersonate mit Violinbegleitung und 24 Violinpräludien. Er hatte sich für die produktive Tätigkeit durch gründliche Kompositionsstudien bei Catel, Reicha und Cherubini vorbereitet. Demgemäß zeigen seine Arbeiten musikalisch gebildeten Geist, Sorgsamkeit der Gestaltung und höchst sachgemäße Violinbehandlung. Aber es fehlt ihnen das Anmutende der schöpferischen Tonbeseelung: sie entbehren völlig jenes unmittelbar wirkenden Naturlautes, der die Herzen bewegt, die Geister entzündet. Sie verraten ein zwar spirituell geartetes, doch durch

1) In D. Alards „Maîtres classiques du Violon" erschienen 2 Stücke Baillots: Air de Paisiello „je suis Lindor" und „Air russe" op. 20.

spekulativ reflektierendes Wesen beherrschtes Temperament. Die kühl berechnende Verstandesrichtung seines Naturells, der zugleich das Streben nach einem gewissen Raffinement des Effektes eigen ist, läßt sich am besten in seiner Violinschule, der weitaus umfangreichsten und in gewissem Sinn auch bedeutendsten von ihm vorhandenen Leistung wahrnehmen. Sie ist das Ergebnis eines vieljährigen, wahrhaft eisernen Fleißes, und zeugt ebensosehr für die unermüdliche Beharrlichkeit als für die durchgebildete Kennerschaft des Autors. Baillot war bereits bei seinem Amtsantritt am Pariser Konservatorium von dem Direktorium desselben beauftragt worden, die Prinzipien des Violinspiels festzustellen und in einem besonderen Werke abzuhandeln. Er vereinigte sich für diesen Zweck mit Rode und Kreutzer, die das Unternehmen mit ihrem Rat unterstützten, während Baillot die Hauptaufgabe der Ausführung zufiel. So entstand jenes Werk, welches zu Anfang des 19. Jahrhunderts unter dem Titel: „Méthode de Violon par Messrs. Baillot, Rode et Kreutzer, rédigée par Baillot“ (auch in deutscher Übersetzung) erschien. Bei Abfassung desselben wurden, wie Baillot selbst bemerkt, die schon vorhandenen Lehrbücher von Geminiani, Corrette, Leopold Mozart, Dupont und von Abbé le fils [1]) in Betracht gezogen.

Baillot ließ es aber bei dieser von ihm redigierten Violinschule nicht bewenden. Er gab, nachdem inzwischen noch gleichartige Unternehmungen von Ballieux, Bornet [2]), Lorenziti, Cambini, Woldemar, Faure, Pastou, Guhr und Mazas erschienen waren, im Jahre 1834 sein umfangreiches Lehrbuch des Violinspiels: „L'art du Violon“

---

1) Über die Violinschulen von Dupont und Abbé le fils habe ich trotz aller Bemühungen nichts erfahren können, und ebensowenig über die oben erwähnten Lehrbücher von Ballieux und Cambini. Die Namen dieser Männer sind daher auch nicht in das, am Schlusse dieser Blätter von mir gegebene Verzeichnis der Verfasser von Violinschulen eingereiht worden.

2) Bornet aîné, Violinist bei der Pariser Oper von 1768—1790, veröffentlichte eine Violinschule unter folgendem Titel: „Méthode de Violon et de musique, dans laquelle on a observé toutes les gradations nécessaires pour apprendre les deux arts ensemble, suivie de nouveaux airs d'opéras“.

heraus. Über die Motive, welche ihn zur Abfassung desselben veranlaßten, erklärt er sich selbst folgendermaßen: „Als man uns vor mehr als 30 Jahren beauftragte, die Grundlagen des Violinspiels im Musikkonservatorium festzustellen, hatten wir noch keine bestimmte Kunde über die Art, das Spiel dieses Instruments zu studieren, unsere Unterweisung hatte sich noch nicht über einige schwankende Begriffe und unvollständige Überlieferungen erhoben. Bevor wir uns bei den sogenannten Kunstgeheimnissen aufhalten konnten, hatten wir jahrelang mit Irrtümern zu kämpfen. Zur Unterstützung suchten wir zwar die bemerkenswertesten Elementarwerke auf, aber damit hatte es seine Schwierigkeit, denn es gab deren nur wenige, und diese waren in einer von uns zu weit entfernten Epoche entstanden, um uns die Geschmeidigkeit der Mittel (la flexibilité des moyens) bieten zu können, welche die neueren Kompositionen immer mehr und mehr erheischen“.

Nachdem dann Baillot auf die Notwendigkeit hingewiesen, seine erste Schule unter Beibehaltung der Grundlagen völlig umzuarbeiten, bemerkt er weiter über das neue Werk: „Wir bemühten uns es dadurch zu bereichern, daß wir eine große Zahl neuer Gegenstände darin abhandelten, welche nach unserer Überzeugung dem Studium des Violinspiels bis jetzt noch mangelten. Beinahe alle Beispiele wurden aus den Werken der als Klassiker anerkannten Meister genommen, weil ihre Werke als Vorbilder in jedem Genre gelten können. Wir haben viel sicherer zu gehen geglaubt, von dem Bekannten auf das Unbekannte überzugehen, als wenn wir Beispiele angeführt hätten, deren Anwendung noch nicht so klar, so bestimmt und folglich auch nicht so zweckmäßig sein kann, weil sie noch nicht durch Zeit und Gebrauch die Autorität und den Vortheil, den kurze Auszüge darbieten, erlangt haben. Je mehr Mannigfaltigkeit das Violinspiel heutzutage bietet, um so sorgfältiger muß auch die Auswahl der Beispiele sein.“

„Vor allen Dingen muß eine Lehrmethode den Verstand und die Urteilskraft entwickeln, damit nicht alle Anstrengungen der Übung und die Resultate der Geduld vergeblich seien. Es gebricht heutzutage dem Mechanismus nicht an Stoff: jede Schwierigkeit erfordert

besondere Studien; aber eine Lehrmethode muß zu ihrer Anwendung, zur Ordnung der Materie führen, muß das Band, welches sie verknüpft, und das Ziel, worauf jene abzwecken, erkennen lassen. Einige haben durch abgekürzte Methoden den Unterricht zu beschleunigen gesucht und sind in der Kürze zu weit gegangen. Im Gegenteil aber muß der Unterricht so weitläufig und dabei doch so bestimmt gegeben werden, daß auch die minder begünstigte Fassungskraft ihn klar zu durchschauen vermag, und diese Ansicht möge es entschuldigen, daß wir in so viele Einzelheiten eingegangen sind."

Gerade das, weswegen Baillot sich zu rechtfertigen sucht, ist die Achillesferse seines Werkes. Sein Verfahren hat im Grunde keine Grenze, und er gibt daher einerseits zu viel, andererseits zu wenig. Zu viel, weil die Menge der von ihm aufgestellten Beispiele verwirrend wirkt, — zu wenig, weil die von ihm befolgte Art der Spezialisierung keineswegs erschöpfend ist, wie sie es überhaupt nicht sein kann. Aber wer fordert denn auch von einer Violinschule Belehrung darüber, wie diese Phrase in einem Haydnschen oder jene Figur in einem Beethovenschen Quartett auszuführen sei? Man wird dadurch weder das eine noch das andere der fraglichen Musikstücke richtiger oder besser aufzufassen und darzustellen vermögen, als ohne diese unnützen Wegweiser. Dergleichen wäre allenfalls in einer Ästhetik der Vortragskunst am Platze, die übrigens aus naheliegenden Gründen ebensowenig Vorteil bringen würde wie Baillots Exempelreichtum. Der Vortrag muß von innen herauskommen, er kann nicht methodisch gelehrt oder erlernt werden; höchstens wird man auf didaktischem Wege eine bestimmte Vortragsmanier und damit eine mehr oder minder automatenartige Tätigkeit erzielen. Von einem Lehrbuch der künstlerischen Technik aber ist zu verlangen, daß es sich auf die wesentlichen Fingerzeige des in Frage kommenden Studiums beschränke. Die Notenbeispiele dürfen nur technische Zwecke verfolgen und müssen daher so eingerichtet sein, daß sie, in scharfer Begrenzung des Allgemeinen, die Grundformen des zu Lernenden klar und bestimmt darstellen. Alles Besondere, Spezielle ist dem Lehrer, der nach Begabung und Individualität des Schülers zu verfahren hat, sowie der Beobachtungsgabe und Selbsttätigkeit des letzteren zu überlassen. Baillot

befolgt das Gegenteil und keineswegs zum Vorteil der Sache. Soweit seine Schule den Mechanismus des Violinspiels behandelt, ist sie als ein verdienstliches, die vorhergehenden gleichartigen Arbeiten ohne Frage überragendes Werk zu betrachten. Was darüber hinausgeht — und es ist viel — erscheint höchst problematisch und dem angestrebten Zweck nicht entsprechend. Doch eines ist bei alledem an diesem verfehlten Teil seiner Leistung wichtig: wir ersehen mit Sicherheit aus demselben, daß Baillot durch diese seine Unterrichtsmethode wesentlich mit zu jener einseitig uniformen und äußerlichen Behandlungsweise beigetragen hat, die das neuere französische Violinspiel charakterisiert. Welche anderen Einflüsse außerdem noch dabei tätig waren, wird sich aus der folgenden Darstellung ergeben.

Auch literarisch war Baillot tätig. Er schrieb: Notice sur Grétry (1814), Notice sur Viotti (1825) und mehreres andere. Seine Schüler Guérin, Habeneck, Mazas, Blondeau, Wéry und Danela werden uns im 19. Jahrhundert beschäftigen.

Als französische Violinisten des 18. Jahrhunderts seien hier der Vollständigkeit halber noch genannt: Boivin, Denis, Dévienne, Dun, Dupont, Exaudet, Ferté, Lasserne, Le Maire, Marc, Matthieu (fils), Romain de Brasseur und de Tremais. Nachrichten über dieselben sind nicht vorhanden. Man weiß nur, daß diese Männer Violinsonaten veröffentlichten.

Fast gleichzeitig mit dem Erwachen einer künstlerischen Handhabung der Violine in Frankreich regte sich auch in den Niederlanden der Sinn für die Pflege dieses Instrumentes. Wenn nun auch die dortigen Vertreter desselben im 18. Jahrhundert nicht mitbestimmend in den Entwickelungsgang des Geigenspiels einzugreifen vermochten, so finden sich doch einige Namen unter ihnen, die hier nicht übergangen werden dürfen. Die Mehrzahl derselben ist französischer Abstammung, ein Grund mehr, ihrer an dieser Stelle zu gedenken.

Die Violinspieler der Niederlande standen nicht minder unter dem Einfluß Italiens, als alle übrigen Länder des europäischen Occidents. Es ist daran zu erinnern, daß Amsterdam neben Bologna und

Venedig nicht nur frühzeitig ein Hauptverlagsort für die italienische Violinliteratur, sondern auch der Schauplatz für das Wirken eines der hervorragendsten Zöglinge der römischen Schule, nämlich Pietro Locatellis wurde. Nächst Amsterdam fand dann auch in Brüssel das Violinspiel bemerkenswerte Vertretung. Zu größerer Bedeutung gelangte dasselbe in letzterer Stadt jedoch erst im neunzehnten Jahrhundert.

Der chronologischen Folge nach haben wir zunächst Jean Baptiste Volumier zu nennen, den Fétis zu den belgischen Musikern zählt, obwohl er in Spanien (1677) geboren und am französischen Hofe erzogen wurde[1]). Vom 22. November 1692 bis 1706 war er Konzertmeister, Tanzmeister und Inspektor des Balletts am Berliner Hofe. Zugleich versah er dort auch das Amt eines Direktors und Informators im „Tanz-Exercicio" bei der K. Fürsten- und Ritterakademie[2]). Dann wurde er in gleicher Eigenschaft nach Dresden berufen, wo er am 28. Juni 1709 seine Bestallung als Konzertmeister empfing. Er soll sich hauptsächlich im Vortrag französischer Musik ausgezeichnet haben. Volumier starb in der sächsischen Residenz am 7. Oktober 1720. Soviel man weiß, hat er nur Ballettmusik geschrieben.

François Cupis de Camargo, geb. am 10. März 1719 in Brüssel, war der Schüler seines Vaters. Auch er suchte und fand, gleich Volumier, seinen Wirkungskreis im Auslande. 1741 wurde er Mitglied des Pariser Opernorchesters, welchem er bis 1761 angehörte. Sein Tod erfolgte bald darauf. Veröffentlicht hat er zwei Hefte Sonaten für Violine Solo.

Aus derselben Familie sind noch mehrere Violinisten bekannt, darunter ein J. B. Cupis, der 1738 ein Heft Violinsonaten veröffentlichte. Im „Mercure" vom Juni desselben Jahres heißt es, daß er gefiel durch „un jeu coquet et séduisant" und fähig erscheine, die Vorzüge des Spieles von Leclair mit denen Guignons zu vereinigen. Er war ein Bruder der berühmten Tänzerin Camargo.

---

1) S. Fürstenaus „Gesch. d. Musik u. d. Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen". (Dresden 1862) S. 64.

2) Ebendas. S. 65.

Ein Charles Cupis, vielleicht Bruder des ebengenannten, war 1746 Violinist am Pariser Opernorchester.

Als ein ausgezeichneter Geiger wird Guillaume Gommaire Kennis, geb. gegen 1720 zu Lierre, gerühmt. Man kennt weder Lehrmeister noch Bildungsgang dieses Künstlers, der zugleich ein fruchtbarer Komponist und tüchtiger Kapellmeister war. Als Violinist soll Kennis eine außerordentliche Gewandtheit der linken Hand besessen haben. Maria Theresia fand sich angeblich durch den Eindruck, welchen seine Leistungen auf sie machten, bewogen, ihn mit einer kostbaren Stainer-Geige zu beschenken. In jungen Jahren schon bekleidete er das Kapellmeisteramt an der St. Gommairekirche seiner Vaterstadt. Gegen 1768 verließ er die letztere, um in Löwen eine gleiche Stellung zu übernehmen, der er bis zu seinem Tode, 10. Mai 1789, vorstand. Er schrieb Sonaten für Violine Solo und Baß, sowie für Violine, Cello und Baß, Streichquartette, Violinduette, Symphonien und 3 Violinkonzerte mit Orchesterbegleitung. Der größere Teil dieser Werke wurde in Paris und London gedruckt.

Pierre van Malder erhielt den Unterricht im Violinspiel und in der Komposition von Croes, dem Kapellmeister seiner Vaterstadt Brüssel, nachdem er dem Kinderchor der königl. Kapelle zuerteilt worden war. Geboren wurde er dort am 13. Mai 1724. Im Jahre 1755 erhielt er eine Anstellung als Violinist in der Kapelle des Gouverneurs der Niederlande, Prinz Charles de Lorraine. 1754 trat er im Concert spirituel auf, wo man die Kraft seines Bogens und die Präzision seines Spiels bewunderte. Obigen Wirkungskreis trat er an seinen Bruder Guillaume ab, nachdem der genannte Prinz ihn Ende 1758 zu seinem Pagen erwählt hatte. Er starb in Brüssel am 3. November 1768. Hauptsächlich beschäftigte sich van Malder außer dem Violinspiel mit der Instrumentalkomposition. Er veröffentlichte schon 1757 sechs Streichquartette und 1759 sechs Symphonien, denen noch 12 andere folgten. Auch 6 Sonaten für 2 Violinen und Baß ließ er drucken. Eine von ihm gesetzte komische Oper „la Bagarre“ führte er 1762 in Paris auf.

Ein anderer Brüsseler Violinist war Eugène Charles Jean Godecharle, geb. am 15. Januar 1742, gest. 1814. Dieser Künstler

erhielt seine Ausbildung in Paris. Weiterhin vertauschte er die Violine mit der Bratsche. Dieses Instrument vertrat er auch im Brüsseler Orchester, dessen Mitglied er 1773 wurde.

Dieu-donné Pascal Pieltain, einer der besten Schüler Giornovichis, wurde am 4. März 1754 zu Lüttich geboren. Er verließ sein Vaterland als junger Mann, und kehrte in dasselbe nur zurück, um in Ruhe die Erträgnisse seines Fleißes zu verzehren. 1778 erschien er in Paris und trat dort im Concert spirituel auf, wo er auch als Violinist Anstellung fand. Sodann wandte er sich 1782 nach London. Während seines Aufenthaltes daselbst stand er beim Lord Abington als erster Violinist in Diensten. Von 1793 ab besuchte er Petersburg, Warschau, Berlin und Hamburg. In letzterer Stadt befand er sich ums Jahr 1800, welches ihn wieder seiner Heimat Lüttich zuführte. Er starb dort hochbetagt am 10. Dezember 1833. In Paris und London veröffentlichte er an Kompositionen 13 Violinkonzerte, 6 Violinsonaten mit Baß, 12 Airs variés für 2 Violinen und 6 konzertierende Streichinstrumente, 12 Violinduetten und ebensoviele Quartette.

Von dem belgischen Violinspieler Joseph Gehot, geb. gegen 1756, wissen wir nur, daß er seit 1780 Frankreich und Deutschland bereiste und 1784 in London lebte. Streich-Quartette und -Trios, sowie Violinduos von ihm erschienen in Paris und Berlin.

Ein Charles Cupis, vielleicht Bruder des ebengenannten, war 1746 Violinist am Pariser Opernorchester.

Als ein ausgezeichneter Geiger wird Guillaume Gommaire Kennis, geb. gegen 1720 zu Lierre, gerühmt. Man kennt weder Lehrmeister noch Bildungsgang dieses Künstlers, der zugleich ein fruchtbarer Komponist und tüchtiger Kapellmeister war. Als Violinist soll Kennis eine außerordentliche Gewandtheit der linken Hand besessen haben. Maria Theresia fand sich angeblich durch den Eindruck, welchen seine Leistungen auf sie machten, bewogen, ihn mit einer kostbaren Stainer-Geige zu beschenken. In jungen Jahren schon bekleidete er das Kapellmeisteramt an der St. Gommairekirche seiner Vaterstadt. Gegen 1768 verließ er die letztere, um in Löwen eine gleiche Stellung zu übernehmen, der er bis zu seinem Tode, 10. Mai 1789, vorstand. Er schrieb Sonaten für Violine Solo und Baß, sowie für Violine, Cello und Baß, Streichquartette, Violinduette, Symphonien und 3 Violinkonzerte mit Orchesterbegleitung. Der größere Teil dieser Werke wurde in Paris und London gedruckt.

Pierre van Malder erhielt den Unterricht im Violinspiel und in der Komposition von Croes, dem Kapellmeister seiner Vaterstadt Brüssel, nachdem er dem Kinderchor der königl. Kapelle zuerteilt worden war. Geboren wurde er dort am 13. Mai 1724. Im Jahre 1755 erhielt er eine Anstellung als Violinist in der Kapelle des Gouverneurs der Niederlande, Prinz Charles de Lorraine. 1754 trat er im Concert spirituel auf, wo man die Kraft seines Bogens und die Präzision seines Spiels bewunderte. Obigen Wirkungskreis trat er an seinen Bruder Guillaume ab, nachdem der genannte Prinz ihn Ende 1758 zu seinem Pagen erwählt hatte. Er starb in Brüssel am 3. November 1768. Hauptsächlich beschäftigte sich van Malder außer dem Violinspiel mit der Instrumentalkomposition. Er veröffentlichte schon 1757 sechs Streichquartette und 1759 sechs Symphonien, denen noch 12 andere folgten. Auch 6 Sonaten für 2 Violinen und Baß ließ er drucken. Eine von ihm gesetzte komische Oper „la Bagarre“ führte er 1762 in Paris auf.

Ein anderer Brüsseler Violinist war Eugène Charles Jean Godecharle, geb. am 15. Januar 1742, gest. 1814. Dieser Künstler

erhielt seine Ausbildung in Paris. Weiterhin vertauschte er die Violine mit der Bratsche. Dieses Instrument vertrat er auch im Brüsseler Orchester, dessen Mitglied er 1773 wurde.

Dieu-donné Pascal Pieltain, einer der besten Schüler Giornovichis, wurde am 4. März 1754 zu Lüttich geboren. Er verließ sein Vaterland als junger Mann, und kehrte in dasselbe nur zurück, um in Ruhe die Erträgnisse seines Fleißes zu verzehren. 1778 erschien er in Paris und trat dort im Concert spirituel auf, wo er auch als Violinist Anstellung fand. Sodann wandte er sich 1782 nach London. Während seines Aufenthaltes daselbst stand er beim Lord Abington als erster Violinist in Diensten. Von 1793 ab besuchte er Petersburg, Warschau, Berlin und Hamburg. In letzterer Stadt befand er sich ums Jahr 1800, welches ihn wieder seiner Heimat Lüttich zuführte. Er starb dort hochbetagt am 10. Dezember 1833. In Paris und London veröffentlichte er an Kompositionen 13 Violinkonzerte, 6 Violinsonaten mit Baß, 12 Airs variés für 2 Violinen und 6 konzertierende Streichinstrumente, 12 Violinduetten und ebensoviele Quartette.

Von dem belgischen Violinspieler Joseph Gehot, geb. gegen 1756, wissen wir nur, daß er seit 1780 Frankreich und Deutschland bereiste und 1784 in London lebte. Streich-Quartette und -Trios, sowie Violinduos von ihm erschienen in Paris und Berlin.

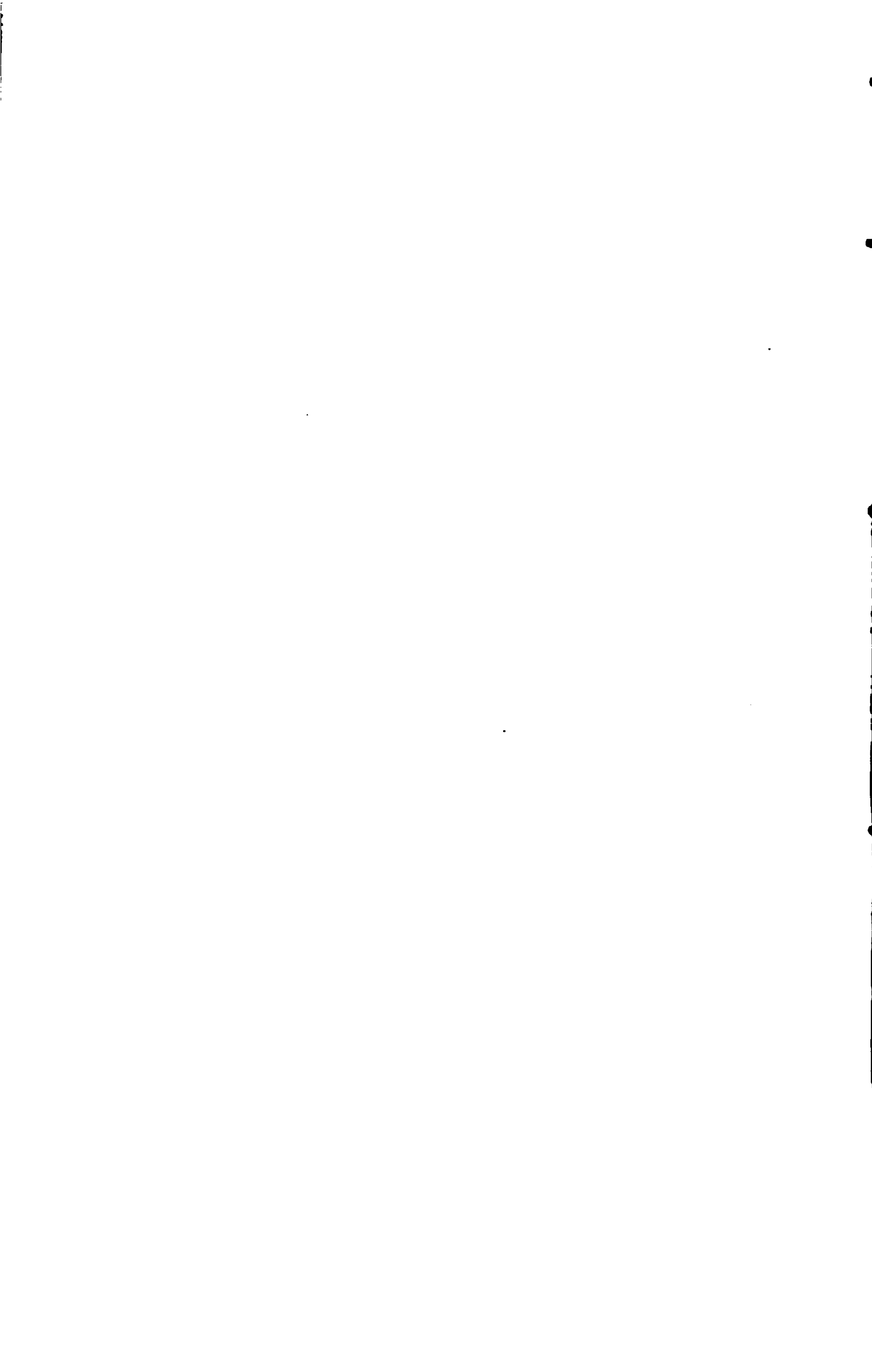


Zweiter Teil.

Die Kunst des Violinspiels

im 19. Jahrhundert.

Italien, Deutschland, Frankreich, England, Skandinavien, slavische Länder.



IV. Italien.

Das glänzende, reichbewegte Leben, welches Italien während des 18. Jahrhunderts in musikalischer Beziehung, namentlich auch in betreff des Violinspiels entfaltet hatte, begann zu Anfang des vorigen Säkulums mehr und mehr hinzuwelken und zu erbleichen. Das Land der Künste hatte auch hierin seine Mission erfüllt. Die epochemachenden Tonmeister waren teils dahingeschieden, teils altersschwach geworden, und kein junger Nachwuchs erstand, um das von ihnen begonnene und rühmlich geförderte Werk weiter fortzuführen. Dieses schönen Vorrechtes wurden die Söhne Deutschlands teilhaftig, welche vorher schon die Herrschaft im Reiche der Tonkunst teilweise an sich gebracht hatten. Mächtig ergriffen von den gewaltigen, auf Wissenschaft und Kunst zurückwirkenden Bewegungen der Zeit, entzündete sich ihr Geist in dem Bewußtsein erhöhter individueller Geltung zu erneuerter Tatkraft. Auf tonkünstlerischem Gebiete ist hier vor allem an Beethoven zu erinnern, der für die Instrumentalmusik ungekannte, niegeahnte Gebiete erschloß. Ihm reihten sich Franz Schubert, der Hauptrepräsentant des deutschen Gesangsliedes, und C. M. v. Weber, der Freiheitssänger und Schöpfer einer deutsch-nationalen Oper an. Italien blieb diesem jugendlich frischen Aufschwunge fremd. Nicht allein war es durch eine jahrhundertlange, beispiellose Kunstproduktion erschöpft, auf ihm lastete auch, an der Lebenskraft des Volkes zehrend, nicht minder der lähmende Druck der Priestergewalt, wie die Herrscherwillkür übel beratener und tyrannisch gesinnter Regierungen. Was Wunder, wenn die in ihren höchsten Interessen tief geschädigte, systematisch geknechtete Nation von der ehemaligen Höhe

herabstieg, wenn an Stelle der bisherigen mannigfaltigen Fülle bedeutender Kunsterscheinungen nur noch vereinzelte Talente auftauchten, gleichsam mahnend an die einstige Herrlichkeit. Und wie anders geartet erschienen auch diese wenigen gegen ihre Vorgänger! Erstorben war der tiefe sittliche Ernst, welcher der italienischen Kunst innewohnte, dahin die adelige Würde, welche ihr das Siegel der Klassizität aufgedrückt hatte. Und doch vermochte Italiens Volk trotz aller Heimsuchungen noch Männer wie Cherubini, Spontini und Rossini zu erzeugen. Der letztere aber war es eben, welcher durch seine einschmeichelnden, üppig wollüstigen Weisen einem gedankenlosen, entnervenden Sinnengenuß seiner Mitlebenden Vorschub leistete. Wie hoch man auch die Begabung dieses vielbewunderten Komponisten der Restaurationszeit veranschlagen mag, welchen unbestreitbar hohen Rang auch sein „Barbier“ und „Wilhelm Tell“ in der Bühnenwelt einnimmt, es kann ihm nicht der Vorwurf erspart bleiben, die erschlafften Gemüter seiner Generation umstrickt und vollends in das „dolce far niente“ des Geisteslebens eingelullt zu haben. Nur zu bald verloren die Italiener, indem sie dem „Schwan von Pesaro“ zujauchzten, Gefühl und Verständnis für das kostbare Kunsterbe einer noch naheliegenden Vergangenheit. Und wie mit ihm unbestreitbar der Verfall der italienischen Opernbühne begann, welcher durch Bellini, Donizetti und insbesondere Verdi zu einer vollständigen Tatsache wurde, so datiert aus der Zeit seines ersten Auftretens auch der Verfall des italienischen Violinspiels.

In Viotti hatte Italien der musikalischen Welt seinen letzten klassischen Vertreter dieser Kunst gegeben. Das Wirken desselben brachte kaum noch seinem Vaterlande einen fühlbaren Gewinn, da er, wie wir sahen, sein lebelang fern von der Heimat für die Kunst wirkte. Dazu kam die eben angedeutete, überraschend schnelle geistige Wandelung der italienischen Nation. So konnte es denn nicht fehlen, daß die Traditionen der Römischen, Paduaner und Piemontesischen Schule unversehens in Vergessenheit gerieten. Dies wirkte nicht nur speziell auf die Pflege des Violinspiels, sondern überhaupt auf diejenige des gesamten Orchesterspiels, dessen natürliche Spitze die Geige bildet, nachteilig zurück. Während Rossini durch seine produktive

Tätigkeit den Kunstgesang immer noch auf einer verhältnismäßig hohen Stufe zu erhalten wußte[1]), konnte, da es auch an eigentlichen Instrumentalkomponisten in Italien fehlte, nichts für die Weiterbildung der dortigen Orchestertechnik geschehen, die ohnehin, einzelne Ausnahmen abgerechnet, zu keiner Zeit von ungewöhnlicher Beschaffenheit gewesen war. Ludwig Spohr, der 1816 Italien besuchte, hebt in seiner Selbstbiographie den reduzierten Zustand, in welchem sich damals die Instrumentalmusik und namentlich das Geigenspiel der dortigen Hauptstädte befanden, mit besonderem Nachdruck hervor. Das Orchester in Rom z. B., obwohl aus den besten Musikern der Stadt zusammengesetzt, bezeichnet er als das schlechteste, welches ihm in Italien vorgekommen. Unwillig ruft er aus: „Die Unwissenheit, Geschmacklosigkeit und dummdreiste Arroganz dieser Menschen (der Orchesterspieler) geht über alle Beschreibung. Nüancen von piano und forte kennen sie gar nicht; das möchte noch hingehen, aber jeder Einzelne macht Verzierungen, wie's ihm einfällt, Doppelschläge fast auf jedem Ton, so daß ihr Ensemble mehr dem Lärm gleicht, wenn ein Orchester präludirt und einstimmt, als einer harmonischen Musik" [2]).

In Mailand war es nicht besser. Mendelssohn schrieb von dort gelegentlich seiner italienischen Reise an E. Devrient: „Das Orchester (im Theater) ist aus lauter verstimmten Blasinstrumenten und kreischenden Geigen zusammengesetzt und in sich selbst uneinig" [3]).

Unter solchen Umständen mußte das plötzliche Auftauchen eines Mannes wie Nicolò Paganini, geb. am 27. Okt. 1782 zu Genua, um so mehr überraschen, je weniger man angesichts der bisherigen Richtung des italienischen Violinspiels darauf vorbereitet war. Paganini betrat keineswegs den Weg, welchen Corelli, Tartini und

1) Doch klagte Crescentini darüber, daß die gute Gesangschule immer seltener werde, daß er besonders bei seiner Rückkehr nach Italien (1816) einen verdorbenen, frivolen Geschmack vorgefunden habe, und daß keine Spur die ehemalige, einfach große Methode seiner Zeit mehr verrate. (Spohrs Selbstbiographie.)

2) Es ist bei diesem harten Urteil freilich zu berücksichtigen, daß Spohr dasselbe mit Beziehung auf die Ausführung seiner Kompositionen ausspricht. Doch sieht man, daß es an jeder Orchesterdisziplin fehlte.

3) S. E. Devrients Erinnerungen an Mendelssohn, S. 118.

Viotti gebahnt hatten, und seine Erscheinung würde daher in vielen Beziehungen unerklärlich bleiben, wenn man sie nicht zur Hauptsache als eine phänomenale aufzufassen hätte, deren Abnormität eine völlig isolierte Stellung in der Kette der musikhistorischen Entwickelung beansprucht. Paganini war eine seltene Spezialität, ein in seiner Sphäre einziges Original, gleich ausgezeichnet durch beispiellose Beherrschung der kompliziertesten Technik wie durch Dämonie der Leidenschaft und, sozusagen, geheimnisvoll magische Darstellungsweise. Alles dieses im Zusammenhange mit seinem phantastischen, unheimlich gespenstischen Äußeren gedacht, erklärt vollkommen die sagenhafte Lebensgeschichte, welche man ihm bei seinem Auftreten allgemein zuschrieb. Zu allen Zeiten hat der Volksmund exorbitante, außerhalb der alltäglichen Lebenssphäre stehende Naturen in illustrierender Weise umdichtet, um dadurch gleichsam symbolisch Wesenheit und Eigenart der betreffenden Persönlichkeit auszudrücken. So auch hier. Dazu mag in diesem Falle noch die Verdächtigungssucht neidischer und hämischer Zungen gekommen sein: kurz, Paganini wurde zu einer im bösen Sinne märchenhaften Persönlichkeit gestempelt. Er sollte seine Geliebte aus Eifersucht ermordet, als Verbrecher schwere Kerkerhaft erlitten und während der letzteren, da man ihm aus Mitleid die Geige gelassen, in traurigster Abgeschiedenheit von der Welt sein Talent ausgebildet haben. Zuletzt sei ihm nur eine Saite übrig geblieben, und diesem Umstande müsse sein wunderwürdiges Spiel auf dem G zugeschrieben werden. Nicht minder wurde er einer höchst verdächtigen Kameradschaft mit dem Teufel beschuldigt, dem er seine Seele verschrieben, und dergleichen mehr. Die letztere Angabe fand man nicht selten sogar glaubwürdig. Ein Beispiel dafür ist folgender, durch Augenzeugen verbürgter Vorfall [1]), der sich in Köln ereignete. Als Paganini in dieser Stadt die Generalprobe zu seinem Konzert hielt, wurde er von vielen der Anwesenden zur Darbringung der bei solchen Gelegenheiten üblichen Huldigungen umringt. Unter diesen befand sich auch ein alter Herr aus dem Orchester, welcher während der Unterhaltung mit dem fremden Künstler eine Prise nahm.

1) Mitgeteilt vom ehemaligen Kölner Konzertmeister Hartmann.

Paganini wollte sich liebenswürdig zeigen, zog die eigene Dose aus der Tasche und füllte diejenige seines vis-à-vis, nachdem er deren Inhalt ausgeschüttet, mit seinem Tabak, die Bemerkung hinzufügend, daß es echter Pariser sei. Mit einer verlegenen Danksagung schlich der Beschenkte von hinnen, leerte aber, sobald er sich unbeobachtet glaubte, sofort den Inhalt seiner Tabatière aus. Von einem seiner Kollegen, welcher mit eifersüchtigen Blicken die auszeichnende Artigkeit Paganinis bemerkt hatte, darüber befragt, was er mache, antwortete er in dem Ton eines bedächtig Vorsichtigen, man könne doch nicht wissen, was es mit dem Tabak für eine Bewandtnis habe.

Paganini kannte sehr wohl alle die fabelhaften, über ihn in der Öffentlichkeit zirkulierenden Gerüchte. Vielleicht mochte es ihm in gewisser Hinsicht sogar nicht unlieb sein, daß man sich mit ihm derartig beschäftigte. Doch hielt er es für angemessen, von Zeit zu Zeit dagegen Widerspruch zu erheben. Namentlich geschah dies in sehr prononcierter Weise während seines Pariser Aufenthaltes im Jahre 1831. Dort hatte sich ein gewisser Teil der Tagespresse, auf die Berühmtheit Paganinis spekulierend, jener abenteuerlichen, in der Menge umlaufenden Erdichtungen bemächtigt, um die jederzeit opferwillige Neugierde des großen Publikums durch feilgebotene Zeitungsartikel und karikaturartige, auf die Persönlichkeit des Künstlers bezügliche Zeichnungen auszubeuten. Paganini ermächtigte Fétis, in einem für die Veröffentlichung bestimmten Briefe, zu dem er ihm das Material lieferte, und den er selbst mit seinem Namen unterzeichnete, dagegen zu protestieren und die Grundlosigkeit aller über ihn im Schwange gehenden Gerüchte darzutun. Dieser Brief kam zunächst in der „Revue musicale“, dann aber in vielen französischen und italienischen Journalen zum Abdruck. Seines merkwürdigen Inhaltes halber möge er auch hier im Original einen Platz finden:

„Monsieur,

Tant de marques de bonté m'ont été prodiguées par le public français, il m'a décerné tant d'applaudissements, qu'il faut bien que je croie à la célébrité qui, dit-on, m'avait précédé à Paris, et que je ne suis pas resté dans mes concerts trop au-dessous de ma réputation. Mais si quelque doute pouvait me rester à cet égard, il serait dissipé

par le soin que je vois prendre à vos artistes de reproduire ma figure, et par le grand nombre de portraits de Paganini, ressemblants ou non, dont je vois tapisser les murs de votre capitale. Mais, Monsieur, ce n'est point à de simples portraits que se bornent les spéculations de ce genre; car me promenant un jour sur le boulevard des Italiens, je vis chez un marchand d'estampes une lithographie représentant Paganini en prison. Bon, me suis-je dit, voici d'honnêtes gens qui, à la manière de Basile, exploitent à leur profit certaine calomnie dont je suis poursuivi depuis quinze ans. Toutefois, j'examinais en riant cette mystification avec tous les détails que l'imagination de l'artiste lui a fournis, quand je m'aperçus qu'un cercle nombreux s'était formé autour de moi, et que chacun, confrontant ma figure avec celle du jeune homme représenté dans la lithographie, constatait combien j'étais changé depuis le temps de ma détention. Je compris alors que la chose avait été prise au sérieux par ce que vous appelez, je crois, les badauds, et je vis que la spéculation n'était pas mauvaise. Il me vint dans la tête que puisqu'il faut que tout le monde vive, je pourrais fournir moi-même quelques anecdotes aux dessinateurs qui veulent bien s'occuper de moi: anecdotes où ils pourraient puiser le sujet de facéties semblables à celle dont il est question. C'est pour leur donner de la publicité que je viens vous prier, monsieur, de vouloir bien insérer ma lettre dans votre Revue musicale.

Ces messieurs m'ont représenté en prison; mais ils ne savent pas ce qui m'y a conduit, et en cela ils sont à peu près aussi instruits que moi et ceux qui ont fait courir l'anecdote. Il y a là-dessus plusieurs histoires qui pourraient fournir autant de sujets d'estampes. Par exemple, on a dit qu'ayant surpris mon rival chez ma maîtresse, je l'ai tué bravement par derrière, dans le moment où il était hors de combat. D'autres ont prétendu que ma fureur jalouse s'est exercée sur ma maîtresse elle-même; mais ils ne s'accordent pas sur la manière dont j'aurais mis fin à ses jours. Les uns veulent que je me sois servi d'un poignard; les autres que j'aie voulu jouir de ses souffrances avec du poison. Enfin, chacun a arrangé la chose suivant sa fantaisie: les lithographes pourraient user de la même liberté. Voici ce qui m'arriva à ce sujet à Padoue, il y a environ quinze ans. J'y avais donné un concert, et je m'y étais fait entendre avec quelque succès. Le lendemain j'étais assis à table d'hôte, moi soixantième, et je n'avais pas été remarqué lorsque j'étais entré dans la salle. Un des convives s'exprima en termes flatteurs sur l'effet que j'avais produit la veille. Son voisin joignit ses éloges aux siens, et ajouta: L'habilité de Paganini n'a rien qui doive surprendre; il la doit au séjour de huit années qu'il a fait dans un cachot, n'ayant que son violon pour adoucir sa captivité. Il avait été condamné à cette

longue détention pour avoir assassiné lâchement un de mes amis, qui était son rival. Chacun, comme vous pouvez croire, se récria sur l'énormité du crime. Moi, je pris la parole, et m'adressant à la personne qui savait si bien mon histoire, je la priai de me dire en quel lieu et dans quel temps cette aventure s'était passée. Tous les yeux se tournèrent vers moi: jugez de l'étonnement quand on reconnut l'acteur principal de cette tragique histoire! Fort embarrassé fut le narrateur. Ce n'était plus son ami qui avait péri; il avait entendu dire ... on lui avait affirmé ... il avait cru ... mais il était possible qu'on l'eût trompé .... Voilà, monsieur, comme on se joue de la réputation d'un artiste, parceque les gens enclins à la paresse ne veulent pas comprendre qu'il a pu étudier en liberté dans sa chambre aussi bien que sous les verrous.

A Vienne, un bruit plus ridicule encore mit à l'épreuve la crédulité de quelques enthousiastes. J'y avais joué les variations qui ont pour titre le Streghe, et elles avaient produit quelque effet. Un monsieur, qu'on m'a dépeint au teint pâle, à l'air mélancolique, à l'oeil inspiré, affirma qu'il n'avait rien trouvé qui l'étonnât dans mon jeu; car il avait vu distinctement, pendant que j'exécutais mes variations, le diable près de moi, guidant mon bras et conduisant mon archet. Sa ressemblance frappante avec mes traits démontrait assez mon origine; il était vêtu de rouge, avait des cornes à la tête et la queue entre les jambes. Vous comprenez, monsieur, qu'après une description si minutieuse, il n'y avait pas moyen de douter de la vérité du fait; aussi beaucoup de gens furent-ils persuadés qu'ils avaient surpris le secret de ce qu'on appelle mes tours de force.

Longtemps ma tranquillité fut troublée par ces bruits qu'on répandait sur mon compte. Je m'attachai à en démontrer l'absurdité. Je faisais remarquer que dépuis l'âge de quatorze ans je n'avais cessé de donner des concerts et d'être sous les yeux du public; que j'avais été employé pendant seize années comme chef d'orchestre et comme directeur de musique à la cour de Lucques; que s'il était vrai que j'eusse été retenu en prison pendant huit ans, pour avoir tué ma maîtresse ou mon rival, il fallait que ce fût conséquemment avant de me faire connaître du publique, c'est-à-dire qu'il fallait que j'eusse eu une maîtresse et un rival à l'âge de sept ans. J'invoquais à Vienne le témoignage de l'ambassadeur de mon pays, qui déclarait m'avoir connu depuis près de vingt ans dans la position qui convient à un honnête homme, et je parvenais ainsi à faire taire la calomnie pour un instant; mais il en reste toujours quelque chose, et je n'ai pas été surpris de la retrouver ici. Que faire à cela, monsieur? Je ne vois autre chose que de me résigner, et de laisser la malignité s'exercer à mes dépens. Je crois cependant devoir, avant de terminer, vous communiquer une anecdote qui a donné

lieu aux bruits injurieux répandus sur mon compte. La voici: Un violoniste nommé D . . . . i[1], qui se trouvait à Milan en 1798, se lia avec deux hommes de mauvaise vie, et se laissa persuader de se transporter avec eux, la nuit, dans un village pour y assassiner le curé, qui passait pour avoir beaucoup d'argent. Heureusement le coeur faillit à l'un des coupables au moment de l'exécution, et il alla dénoncer ses complices. La gendarmerie se rendit sur les lieux, et s'empara de D . . . . i et de son compagnon au moment où ils arrivaient chez le curé. Ils furent condamnés à vingt années de fers, et jetés dans un cachot; mais le général Menou, après qu'il fut devenu gouverneur de Milan, rendit au bout de deux ans la liberté à l'artiste. Le croiriez-vous, monsieur? C'est sur ce fond qu'on a brodé toute mon histoire. Il s'agissait d'un violoniste dont le nom finissait en i: ce fut Paganini; l'assassinat devint celui de ma maîtresse ou de mon rival, et ce fut encore moi qu'on prétendit avoir été mis en prison. Seulement, comme on voulait m'y faire découvrir ma nouvelle école de violon, on me fit grâce des fers qui auraient pu gêner mon bras. Encore une fois, puisqu'on s'obstine contre toute vraisemblance, il faut bien que je cède. Il me reste pourtant un espoir; c'est qu'après ma mort la calomnie consentira à abandonner sa proie, et que ceux qui se sont vengés si cruellement de mes succès laisseront en paix ma cendre".

Es mag unentschieden bleiben, welchen Anteil an diesem Dokumente einerseits das Bedürfnis Paganinis hatte, die öffentliche Meinung über seine Vergangenheit aufzuklären, und wie viel andererseits davon etwa auf Rechnung der Reklame zu stellen wäre. Daß der welsche Virtuose von dem Hange zur letzteren durchaus nicht frei war, beweist folgender von Regli mitgeteilter Vorfall: „Bei seinem Aufenthalte in Triest saß Paganini eines Tages in zahlreicher Gesellschaft bei Tisch. Vor Beendigung der Mahlzeit sprang er plötzlich auf und rief mit verzweifelter Stimme: „Retten Sie mich, meine Herren, retten Sie mich vor dem Gespenst, welches mich unaufhörlich verfolgt. Sehen Sie es dort, wie es mich mit demselben blutgetränkten Dolche bedrohte, mit dem ich ihm das Leben raubte . . . . Und sie liebte mich . . . . und war unschuldig . . . . . Oh, zwei Jahre Kerker sind keine Buße: mein Blut muß bis zum letzten Tropfen vergossen werden . . . ." Mit diesen Worten ergriff er das vor ihm liegende Messer. Man wird leicht denken können, daß man sich beeilte,

1) Möglicherweise ist hier Duranowski (Durand) gemeint. Vgl. S. 377.

ihm in den Arm zu fallen. In den Mienen der Anwesenden malte sich Schrecken und Bestürzung, doch beruhigte man sich sogleich, denn der fingirte Othello nahm alsbald wieder seinen Platz ein und gab sich aufs Neue den culinarischen Freuden hin; worauf es sich denn herausstellte, daß er nur diejenigen hatte lächerlich machen wollen, welche bemüht gewesen, Erdichtungen über ihn zu verbreiten. Eine Thatsache aber war es, daß am folgenden Tage das Theater (in welchem Paganini sich in Triest hören ließ) für das Publikum nicht ausreichte, und daß mehr als tausend Personen abgewiesen und auf das nächste Konzert vertröstet werden mußten".

Man sieht aus dieser Erzählung, daß Paganini selbst, gleichviel ob mit oder ohne Berechnung, Veranlassung zu den Gerüchten gab, mit welchen man sich über ihn herumtrug. Denn wenn er auch angeblich seine Komödie spielte, um das Unbegründete des über ihn Gesprochenen darzutun, so konnte es bei dem Hange der Menschen, Tatsachen und Mitteilungen in willkürlicher Weise auszuschmücken und zu verdrehen, nicht ausbleiben, daß das Gegenteil seiner Absicht erfolgte.

Keine Frage kann es sein, daß die berauschende Wirkung, welche Paganini aller Orten durch seine Leistungen hervorrief, einigermaßen durch die ihm zugeschriebenen rätselhaften und phantastisch gefärbten Lebensschicksale mitbestimmt wurde. Untersucht man die Beschaffenheit dieser Leistungen selbst, so ergibt sich, daß das Geheimnis seiner Kunst in der eigentümlichen Ausbeutung der vorhandenen technischen Mittel beruhte, welche er in individuellster Durchbildung und subjektivster Anwendung zu unerhört frappanten, staunenerregenden Effekten zu benutzen verstand. Allerdings erweiterte er das überlieferte Material in gewissen Beziehungen, indem er die doppelgriffigen Flageolett-töne, das Pizzikato und das monochordische Spiel bis zu den äußersten Grenzen ausbildete. Hierbei wurde er insbesondere durch eine gestreckte, magere und sehnige, doch außerordentlich biegsame Hand begünstigt. Keineswegs hat er aber, wie man vielfach annahm, absolute Neuerungen der Technik eingeführt. Für seine Bestrebungen fand er bei den mitlebenden Violinspielern freilich wenig Haltpunkte, es wäre denn, daß Durand, wie er selbst äußerte, ihm dergleichen

gegeben hätte. Die eigentliche Fundgrube für ihn waren vielmehr Locatellis längst vergessene Violinkompositionen, welche durch Paganini somit gleichsam ihre Wiedergeburt erlebten. Sie wurden unverkennbar in mehr als einer Beziehung sein Vorbild. Beispielsweise ergibt dies in schlagender Weise die erste seiner 24 Violinkapricen, welche offenbar ihre Entstehung der Arpeggio-Etüde in Locatellis „L'arte del Violino" verdankt. Natürlich hat Paganini die durch das Studium Locatellis empfangenen Anregungen auf eine, seinem eigentümlich erfinderischen Geiste entsprechende Art umgestaltet und im modernen Gewande wiedergegeben.

Im Hinblick auf die Ausbildung seiner Richtung ist Paganini, genau genommen, als Autodidakt zu betrachten, obwohl er in jungen Jahren einige Zeit hindurch zwei Violinspieler seiner Vaterstadt, nämlich Giovanni Servetto und Giacomo Costa, Kapellmeister an der Hauptkirche Genuas, zu Lehrern hatte. Des letzteren Schüler war er nur 6 Monate lang, aber er verdankt ihm dennoch viel. Daneben förderte ihn die bis zu seinem elften Jahre fortgesetzte Übung im Solospiel bei der sonntäglichen Kirchenmusik. Ein Jahr später ließ er sich mit selbstverfaßten Variationen über die damals beliebte „Aria della Carmagnola" im Genueser Haupttheater hören, deren Vortrag allgemeines Aufsehen erregte. Man riet seinem Vater, dem Besitzer eines kleinen Kramladens am Hafen, den talentvollen Knaben zu weiterer Ausbildung auf der Violine und in der Komposition anerkannten Meistern zu übergeben. Wirklich brachte er ihn im Jahre 1795 zu Alessandro Rolla, der damals in Parma lebte. Die Begegnung mit diesem Meister schilderte Paganini selbst in folgenden Worten: „Bei unserem Eintritt in Rollas Wohnung fanden wir ihn leidend und im Bette. Seine Gattin führte uns in ein an sein Schlafgemach stoßendes Zimmer, um die nötige Zeit zu gewinnen, mit ihrem Manne zu sprechen, der wenig aufgelegt schien, uns zu empfangen. Kaum hatte ich auf dem Tische des Zimmers, in welchem wir uns befanden, eine Violine und das neueste seiner Konzerte erblickt, als ich das Instrument auch schon ergriff, und das Stück à vista spielte. Erstaunt darüber, ließ sich der Komponist desselben nach dem Namen des Virtuosen erkundigen, den er soeben gehört: als er erfuhr, daß

es ein Knabe sei, war er ungläubig, bis er sich selbst davon überzeugt hatte. Er erklärte mir hierauf, daß er mich nichts weiter lehren könne, und gab mir überdies den Rat, bei Paer Kompositionsunterricht zu nehmen[1])."

Paganini war dennoch einige Monate der Schüler Rollas. Ausdrücklich wird von Regli auf Grund eines von Gervasoni herrührenden Zeugnisses hervorgehoben, daß er wöchentlich drei Lektionen während der oben angegebenen Zeit von ihm erhielt. In der Komposition unterwies ihn aber nicht Paer, der sich damals in Deutschland aufhielt, sondern dessen Lehrmeister Ghiretti in Parma. Während dieser Periode erging sich der jugendliche Virtuose schon in Spekulationen hinsichtlich der Effekte, welche er später in seinem Spiel anwendete. Oft fand deshalb ein Meinungsaustausch zwischen ihm und Rolla statt, dessen gediegene Richtung derartigen Extravaganzen völlig widerstrebte.

Nachdem Paganini Parma verlassen und wieder in seine Vaterstadt zurückgekehrt war, begann für ihn die eigentliche Studienzeit. Unwiderstehlich drängte es ihn zur Verwirklichung der Probleme, die seiner lebhaften Einbildungskraft bisher als Phantasiebilder vorgeschwebt hatten. Man sagt, daß er täglich 10—12 Stunden studiert und die von ihm entworfenen Kombinationen tausendfältig durchprobiert habe, bis er endlich ermattet zusammengesunken sei. Die dadurch gewonnenen Resultate erkaufte er freilich mit einer kränklichen, nervenüberreizten Konstitution, an deren Symptomen er sein lebelang litt. Paganini soll übrigens schon in früher Jugend von

1) Der von Paganini selbst in einem Wiener Journal veröffentlichte Originaltext lautet: „Giungendo in casa di Rolla noi lo trovammo ammalato ed a letto. La di lui moglie ci introdusse in una camera vicina alla sua, per avere il tempo necessario di parlare con suo marito, il quale sembrava poco disposto a riceverci. Avendo veduto sulla tavola della camera, ove noi eravamo, un violino e l'ultimo concerto di Rolla, diedi di piglio all'istrumento e suonai il pezzo a prima vista. Stupito di quanto egli udiva, il compositore s'informò del nome del virtuoso che aveva udito: quando seppe, ch'egli era un giovinetto, non lo volle credere, fintantochè non se ne fosse assicurato e medesimo. Egli mi dichiarò allora che non aveva più nulla da insegnarmi, e mi consigliò di andare a domandare a Paër delle lezioni di composizione".

konvulsivischen Anfällen heimgesucht worden sein, die sich auch in seinen späteren Lebensjahren wiederholten und einen nachteiligen Einfluß auf sein Befinden ausübten. Nur während des Spielens sei ihm davon nichts anzumerken gewesen.

Im Jahre 1801 unternahm Paganini seine erste Kunstreise, die ihn durch Oberitalien nach Toskana führte. Längere Zeit hielt er sich in Livorno auf und gab dort Konzerte. Seine Herrschaft über das Griffbrett war damals bereits so unfehlbar, daß er es wagen konnte, öffentlich jede beliebige Komposition vom Blatt vorzutragen. Dieses Kunststück, zu dessen Gelingen eben eine Virtuosennatur wie die Paganinische gehört, trug ihm eine kostbare Guarnerigeige als Geschenk eines Livorneser Musikenthusiasten ein. Kaum aber hatte er mit günstigstem Erfolg seine Virtuosenlaufbahn begonnen, so warf er das bisher mit aufopfernder Hingebung kultivierte Instrument plötzlich beiseite. War es eine natürliche Reaktion seiner maßlos übertriebenen Exerzitien, die ihn dazu trieb, oder einer jener unvermittelten Sprünge, zu denen exzentrische Charaktere so leicht hinneigen? Wer vermag es heute noch zu ergründen! Genug, Paganini bemächtigte sich der Guitarre, jenes prosaischen Instrumentes, das er mit eben so großer Virtuosität gehandhabt haben soll, wie die Violine, und trieb daneben auf dem Landsitz einer Dame, die seine Neigung fesselte, agronomische Studien. Mit diesem Zeitvertreib brachte er vier Jahre hin. Dann aber griff er (1805) aufs neue zur Violine und begab sich wieder auf die Wanderschaft. Er kam nach Lucca. Hier trat er zuerst in einem bei Gelegenheit eines nächtlichen Kirchenfestes stattfindenden Konzerte vor das Publikum, dessen Enthusiasmus bis zu einem solchen Grade stieg, daß die zur Andacht versammelten Ordensbrüder ihre Plätze verlassen mußten, um die hervorbrechenden Beifallsbezeigungen zu unterdrücken. Der Lucchesische Hof engagierte ihn sofort als Solo-violinisten und Lehrer des Prinzen Bacciochi. In diesem Verhältnis lebte Paganini drei Jahre, unablässig an der Vervollkommnung seiner ihm eigentümlichen Technik arbeitend. Namentlich bildete er hier das Spiel auf einer Saite aus. Über die Veranlassung dazu äußerte er sich selbst gegen einen Freund, wie folgt[1]: „In Lucca leitete ich das

1) Regli, Storia del Violino in Piemonte.

Orchester jedes Mal, wenn die regierende Familie der Oper beiwohnte. Es ereignete sich oft, daß ich zu den Hofcirkeln zugezogen wurde, und aller vierzehn Tage gab ich Akademien. Die Fürstin Elisa (Bacciochi, Schwester Napoleon's I.) zog sich stets vor dem Ende derselben zurück, weil die Flageoletttöne meines Instruments ihre Nerven zu sehr angriffen. Eine außerordentlich liebenswürdige Dame, welche ich seit geraumer Zeit im Stillen verehrte, zeigte sich sehr fleißig in diesen Zusammenkünften, und ich glaubte in ihr eine geheime Neigung für mich zu entdecken. Allmählich wuchs unsre gegenseitige Leidenschaft. Eines Tages versprach ich ihr, sie im nächsten Konzert mit einer musikalischen Galanterie zu überraschen, welche sich auf unser Freundschafts- und Liebesverhältnis beziehe; gleichzeitig ließ ich bei Hofe eine Neuigkeit unter dem Titel einer Liebesscene anmelden. Lebhaft wurde dadurch die allgemeine Neugierde erregt; aber wie groß war das Erstaunen der Gesellschaft, als man meine Violine mit nicht mehr als zwei Saiten bezogen sah. Ich hatte nur die G- und E-Saite darauf gelassen; diese sollte die Gefühle einer Jungfrau ausdrücken; jene einem leidenschaftlich Verliebten die Stimme leihen. Ich hatte dafür eine Art von zärtlichem und sentimentalem Dialog gesetzt, in welchem die süßesten Worte mit den Ausbrüchen der Eifersucht abwechselten. Es waren bald einschmeichelnde, bald klagende Weisen; es waren Aufschreie des Zornes und der Freude, des Schmerzes und des Glückes. Ich endete natürlich mit einer Versöhnung, und das Liebespaar, verliebter noch als vorher, führte einen „passo a due" aus, welcher mit einer brillanten Coda schloß. Diese Scene machte Glück; ich rede nicht von den Blicken, welche die Dame meiner Gedanken auf mich warf. Die Fürstin Elisa, nachdem sie mir die größten Komplimente gemacht, sagte mit vieler Grazie: „Sie haben das Unmögliche auf 2 Saiten geleistet; würde eine allein Ihrem Talente nicht genügen?" Ich versprach alsbald einen Versuch zu machen. Dieser Gedanke reizte meine Imagination und nach einigen Wochen komponirte ich für die G-Saite eine Sonate, welche ich unter dem Titel „Napoleone" am 26. August vor der glänzenden und zahlreich versammelten Hofgesellschaft ausführte. Der Erfolg übertraf bei Weitem meine Erwartung, und mit dem Tage begann meine Vorliebe für die G-Saite. Mein

Publikum wurde nicht müde, die für dieselbe von mir geschriebenen Musikstücke zu hören, und da ich meine Sonaten immer unaufhörlich wiederholen mußte, so erreichte ich jene Leichtigkeit der Ausführung, welche jetzt für Sie nichts Überraschendes haben wird."

Im Sommer 1808 verließ Paganini Lucca, bald in dieser, bald in jener italienischen Stadt seinen Wohnsitz nehmend, bald vom Schauplatz der Öffentlichkeit spurlos verschwindend, bald durch seine Leistungen die Menge von neuem elektrisierend. Eine feste Stellung nahm er nicht wieder an. Zunächst ging er nach Livorno, wohin ihn angenehme Erinnerungen zogen. Diesmal wurde ihm der Aufenthalt daselbst durch kleine Widerwärtigkeiten verleidet. Doch er spreche selbst darüber: „In einem in Livorno gegebenen Konzerte drang mir ein Nagel in die Ferse; ich kam hinkend auf die Szene, und das Publikum begann zu lachen. Im Begriffe, mein Konzert zu beginnen, fielen die Lichter des Notenpultes zur Erde: Neue Ausbrüche des Lachens im Publikum. Endlich platzte nach den ersten Takten die E-Saite, wodurch die Heiterkeit auf den Gipfel stieg. Indessen spielte ich das Stück auf drei Saiten und machte Furore." Später wiederholte sich der Unfall mit der Quinte einige Male, und man hatte im Hinblick darauf Paganini vielfach im Verdacht, daß dahinter die Absicht einer bloßen Effekthascherei stecke, während er doch nur Stücke spiele, die für drei Saiten berechnet und demgemäß einstudiert seien.

Daß eine derartige Beurteilung Paganinis sehr bald in weitere Kreise gedrungen war, beweist die ungünstige Meinung des französischen Geigenmeisters Lafont über denselben. Ferd. Hiller [1]) erzählt darüber nach Rossinis mündlichem Bericht folgendes: „Lafont kam nach Mailand mit der eigentümlichen Voraussetzung, Paganini sei eine Art von Charlatan, und er wollte nun kurzen Prozeß mit ihm machen. So lud er ihn denn ein, in seinem Konzerte in der Scala etwas mit ihm zusammen zu spielen. Paganini kam zu Rossini und fragte ihn, ob er dieser Einladung Folge leisten solle. „„Du mußt es thun,"" war die Antwort, „„damit Jener nicht glaube, es fehle Dir an Muth, Dich mit ihm zu messen."" Lafont schickte ihm die Solo-

1) „Künstlerleben" II, 53.

Stimme zu; aber Paganini wollte davon nichts wissen und meinte, die Orchesterprobe sei hinreichend. In dieser spielte er seine Partie sehr platt und glatt vom Blatt herunter. Abends aber wiederholte er die Variationen, die Lafont vor ihm vorzutragen hatte, in Oktaven, Terzen, Sexten, so daß der arme Franzose in die äußerste Verwirrung gerieth, und nicht einmal so gut spielte, als er dessen doch fähig war. Rossini machte Paganini wegen dieses Mangels an musikalischer Loyalität Vorwürfe; aber er lachte in seinen Bart. Lafont jedoch reiste wüthend nach Paris zurück, und Paganini wurde dort für einen Charlatan gehalten, bis er später die Pariser eines Besseren belehrte."

Diese für Lafont nicht erfreuliche Begegnung mit Paganini ereignete sich im Jahre 1812. Zwei Jahre später hielt Paganini sich in Bologna auf. Von hier ging er nach Rom. In stiller Zurückgezogenheit verbrachte er dort ein beinahe dreijähriges Inkognito, welches ihm ein langwieriges Leiden auferlegte. Dann trat er wieder vor das Publikum; doch aufs neue warf ihn tödliche Krankheit darnieder, infolge deren seine Tätigkeit durch eine lange Pause unterbrochen wurde. Ein berühmter italienischer Arzt richtete ihn, da er das Leiden nicht erkannte, beinahe zugrunde. Den letzten Unfall, der seinen ohnedies schwächlichen Körper noch mehr reduzierte, erlitt er in Prag. Dort wurde er durch das unvorsichtige Herausziehen eines schadhaften Zahnes an der Kinnlade so verletzt, daß er die ganze untere Zahnreihe verlor.

Im Jahre 1824 erschien Paganini wieder in Mailand, dann aber in Venedig und Neapel. Die letztere Stadt besuchte er zum dritten Male. Der lebhafte Anteil, welchen er dort bei seiner früheren Anwesenheit erregt hatte, steigerte sich diesmal, trotz der neapolitanischen Indifferenz gegen Instrumentalmusik, bis zu glühendem Enthusiasmus. 1827 konzertierte er abermals in Rom.

Paganini hatte bisher sein Vaterland noch nicht verlassen. Schon während seines ersten römischen Aufenthaltes war er durch den dort zeitweilig anwesenden Fürsten Metternich eingeladen worden, Wien zu besuchen. Doch erst jetzt, im Jahre 1828, betrat er diese Residenz und mit ihr das Gebiet der deutschen Zunge. Sein dortiges Erscheinen

bezeichnete den Beginn einer ununterbrochenen Kette von Triumphen, welche er während eines dreijährigen Zeitraumes in den Hauptstädten Österreichs, Sachsens, Bayerns und Preußens feierte. Daran schloß sich seine Pariser Glanzperiode, die mit dem am 9. März 1831 erfolgten Debüt in dem Opernhause begann. Mitte Mai desselben Jahres ging er nach England, überall, zumal in London, als Violinwunder angestaunt und gepriesen. In der Folge bereiste er Belgien und Frankreich. Bald sah er sich im Besitz eines bedeutenden Vermögens, welches er bei seiner Rückkehr nach Italien (im Sommer 1834) zum Ankauf beträchtlicher Güter verwendete. Ermattet von den Anstrengungen der unternommenen Reisen, suchte er Ruhe auf der zu seinen Besitzungen gehörenden Villa Gajona bei Parma. Nur gelegentlich verließ er dieselbe, um Städte wie Genua und Mailand vorübergehend zu besuchen. Noch seltener trat er vor das Publikum. Es wird nur von einem Konzerte berichtet, welches er Ende 1834 in Piacenza zum Vorteil der dortigen Armen gab. Doch wurde er nochmals aus seinem stillen Lebenskreise nach dem lärmenden Paris gezogen, und zwar durch ein Anerbieten, mit welchem für ihn eine bittere Erfahrung verbunden war. Einige französische Spekulanten machten ihm 1836 den Vorschlag, sich persönlich an der Begründung eines angeblich für tonkünstlerische Zwecke in Paris zu eröffnenden Kasinos zu beteiligen, das seinen Namen führen sollte. Paganini ging hierauf ein, sah sich aber bald getäuscht, denn hinter dem musikalischen Aushängeschild des Unternehmens steckte nichts anderes, als ein Etablissement für das Hazardspiel, dem übrigens Paganini selbst leidenschaftlich ergeben war. Die Regierung erstickte diese Spekulation in ihrem Entstehen, und so war man ausschließlich auf musikalische Produktionen beschränkt, deren Ertrag aber um so weniger mit den sehr bedeutenden Herstellungskosten im Gleichgewicht stand, als Paganinis Gesundheitszustand, vielleicht auch eine Verstimmung über die ihm bereitete Täuschung, seine persönliche Mitwirkung vereitelte. Dieser Umstand zog ihm einen Prozeß zu, in welchem er zu Leistung eines Schadenersatzes von 50000 Francs oder verhältnismäßiger Gefängnisstrafe verurteilt wurde. Doch der widerwillig ausgenutzte Künstler erlebte die Vollstreckung dieses Erkenntnisses nicht, da er,

bereits lange an Kehlkopfschwindsucht leidend, zu der Zeit, als dasselbe ausgesprochen wurde, in Nizza am 27. Mai 1840 seinen Geist aufgab. Für das von ihm hinterlassene Vermögen, welches auf zwei Millionen Francs geschätzt wurde, setzte er seinen natürlichen, mit der Sängerin Bianchi gezeugten Sohn Achillo als Universalerben ein. Außerdem bedachte er Verwandte und andere ihm werte Personen durch Schenkungen und Legate im Gesamtbetrage von etwa 110000 Francs. Die Mutter seines Sohnes wurde mit einer Rente von 1200 Francs abgefunden[1]). Seine Lieblingsgeige, einen prachtvollen Guarneri, vermachte er dagegen seiner Vaterstadt Genua. Dieselbe wird dort in einem Wandschranke unter wohlversiegeltem Glasgehäuse aufbewahrt[2]) und Liebhabern auf besonderes Verlangen als Kuriosität gezeigt. Doch darf sie niemand berühren, und so liegt dieses kostbare Instrument leider unbenutzt da.

Als Mensch erfuhr Paganini die widersprechendsten Urteile. Gewiß war sein Wesen von Bizarrerien ebensowenig frei wie seine Leistungen. Wenn man ihn aber der Geldgier beschuldigte, so hat man keine haltbaren Beweise dafür gegeben. Alles, was man in dieser Beziehung gegen ihn vorbrachte, ist einfach darauf zurückzuführen, daß er sich seine Leistungen in außerordentlicher Weise, und zwar nach Maßgabe der Umstände und Verhältnisse honorieren ließ. So setzte er ungewöhnlich hohe Eintrittspreise zu seinen Konzerten an, die indes zu besuchen oder zu vermeiden eine Sache des freien Entschlusses war. Von einem Lord forderte er in lakonischer Weise eine namhafte Summe für einige Musikstunden, die er dessen Tochter gegeben, und als König Georg IV. ihm die Hälfte des Honorars anbieten ließ, welches er für eine Produktion bei Hofe im Betrage von 100 Pfd. Sterling begehrt hatte, antwortete der Künstler: „Seine Majestät der

1) Die Mitteilung, daß Paganini dem französischen Komponisten H. Berlioz zur Ermunterung seines Talentes eine Summe von 20,000 Francs habe zukommen lassen, ist einer Angabe Rossinis zufolge nicht richtig. Paganini soll zu einem Geldgeschenk dieses Betrages, welches von Arman Bertin, dem Besitzer des „Journal des Débats“, herrührte, eben nur seinen Namen hergegeben haben. S. F. Hillers „Künstlerleben“.

2) Ich sah sie selbst dort.

König kann mich für bedeutend geringeren Preis hören, wenn er mein Konzert im Theater besucht“. Was derartige Fälle betrifft, so dürfte Paganini keineswegs zu tadeln sein, daß er vornehmen und begüterten Persönlichkeiten gegenüber, denen er in keiner Weise Rücksichten schuldete, hohe Forderungen stellte, zumal die Vertreter der vornehmen Gesellschaft nur zu oft in dem Glauben befangen sind, daß Kunst und Künstler lediglich zu ihrem Amüsement existieren. Von dem Hange zu übertriebener Sparsamkeit und einer gewissen Knauserei scheint Paganini dagegen nicht freizusprechen zu sein. Rossini erzählte darauf bezüglich: „Sein Geiz war so groß wie sein Talent, und das will nicht wenig sagen. Als er in Paris Tausende verdiente, ging er mit seinem Sohn in eine Restauration zu 2 Francs, ließ sich da für beide ein Diner geben und nahm noch eine Birne oder ein Stück Brod für das Frühstück seines Knaben mit nach Hause. Er hatte den sonderbaren Wunsch, Baron zu werden, und fand auch in Deutschland einen Menschen, der ihm dazu verhalf, sich aber schließlich eine nicht geringe Summe dafür zahlen ließ. Vor Ärger und Verdruß bekam er eine Krankheit, die Monate dauerte“ [1]). Da Paganini verschied, ohne die Sterbesakramente empfangen zu haben, deren Annahme ihm durch sein schmerzensvolles Ende unmöglich gemacht wurde, so durften seine irdischen Überreste nicht dem geweihten Boden des Kirchhofs übergeben werden. Sie verblieben daher so lange über der Erde in einem Parterrezimmer des nizzardischen Hospitals, bis nach mehrjährigen Verhandlungen die Verordnung der betreffenden Kirchenbehörde durch einen von Rom aus ergehenden Dispens aufgehoben wurde. Seine irdischen Überreste ruhen bei der Kirche jenes Städtchens Gajona, in welchem Paganini eine Villa besaß. Sie wurden im Mai 1845 auf Veranlassung seines Sohnes dahingebracht.

Paganinis Wirken glich einem phantasmagorischen Traumbild, in dem sich Wahrheit und Schein, geistig Bedeutendes und fremdartig Originelles, vielleicht auch unschön Bizarres kaleidoskopisch zu einem seltsamen Ganzen unentwirrbar verschlangen. Wie ein Komet erschien er, vollendete seine eigne Bahn, verschwand wieder und ließ

---

1) S. Hillers „Künstlerleben“.

kaum so viele Spuren seiner künstlerischen Existenz zurück, um sich heute noch eine vollkommene Vorstellung von seinen eigentümlichen Leistungen machen zu können. Ein leuchtendes Meteor also nur, trotz allem und allem! Er, der Superlativ des Virtuosentums, vermochte die Tonkunst in Wahrheit weder zu fördern, noch zu bereichern. Wie bedeutend er auch in seiner Eigenartigkeit dastand, — in rein musikalischen Dingen ließ er mehr zu wünschen übrig, als mancher anspruchslose Ripienist. Wohl trug er neben seinen Kompositionen bisweilen auch die Werke anerkannter Meister vor, doch war er zu befangen in seiner einseitigen Manier, um ihnen gerecht zu werden. So ließ er sich zu Paris mit Konzerten von Viotti und Kreutzer hören, allein, wie begreiflich, ohne sonderlichen Erfolg. Sein Bewunderer C. Guhr bemerkt, dies bestätigend, in seinem Werk „Paganini's Kunst die Violine zu spielen“: Es sei ihm nicht gelungen in das Fremde einzudringen, und er wäre in dem Streben, aus sich herauszugehen, gehemmt gewesen. Beim Vortrag selbst Beethovenscher und Mozartscher Quartette habe er ebensowenig sein Ich ganz verleugnen können, und durch die Ideen dieser Meister schienen immer seine eigenen durchzuklingen, da er denn sehr habe an sich halten müssen, um, durch das Vollendete seines Mechanismus angespornt, nicht kühne Gänge und Wendungen einzuflechten.

Indessen, wenn Paganinis Musikertum auch nicht besser beschaffen war, als dasjenige der Virtuosenwelt überhaupt, so würde man doch sehr unrecht tun, ihn ohne weiteres mit dem Maße seiner Genossen messen zu wollen. Eine so außerordentliche Natur wie Paganini, darf in diesem wie in jedem andern Betracht eine Ausnahmestellung für sich in Anspruch nehmen. Er war eben kein gewöhnlicher Virtuose wie andere, denen es nur darauf ankommt, durch staunenerregende Fingerdressur zu glänzen. Von einem so untergeordneten Standpunkte hielt sich Paganini zur Hauptsache weit entfernt. Er wollte künstlerische Wirkungen hervorbringen und erzielte sie auf seine Art wirklich in einer bisher ungekannten Weise. Seine Technik trieb er keineswegs um ihrer selbst willen; sie war ihm Mittel zu einem Zweck, zwar nicht zu jenem höheren Zweck, den wir allgemein als das einzig wahre Ziel des ausübenden Künstlers erkennen, immerhin

aber doch zu einem solchen, dem ein Geistiges, phantastisch Geschautes und durchaus Charakteristisches innewohnt. Sehr bezeichnend erscheint es für Paganini, daß man, wie einstimmig von vielen Seiten bestätigt wird, bei seinem Spiel die Geige, als Tonwerkzeug gedacht, völlig vergaß, ein sprechender Beweis für die geistig zwingende Herrschaft, welche er ausübte. Dies wurde von allen denen nicht gebührend anerkannt, die geneigt waren, mit asketisch intolerantem Sinn nach einem fertigen, in Bereitschaft gehaltenen Schema jede Erscheinung zu beurteilen [1]). Unter ihnen befanden sich selbst Fachmänner wie Spohr. Ihm, dem höchst normal gearteten Meister, der sich nicht einmal durchaus mit Kunstheroen, wie Bach, Händel und Beethoven zu befreunden vermochte, waren derartige, von dem schulgerechten Wege abweichende Naturen, namentlich wenn sie seiner Meinung nach die Würde der Kunst zu verletzen schienen, zuwider. In einigermaßen geringschätzigem Tone bemerkte er, wie er schon in seinem zwölften Jahre die Wranitzkyschen Variationen über „Ich bin liederlich“ habe spielen können, worin alle jene Kunststücke vorkämen, mit denen Paganini später die Welt entzückte, — als ob die von ihm hervorgebrachten Wirkungen vornehmlich oder einzig in diesen Kunststücken beruhten, die übrigens doch noch andere technische Forderungen an den Spieler stellen, als der Wranitzkysche harmlose Scherz. Anerkennender sprach sich Spohr später aus, obwohl aus seinem Urteil hervorgeht, daß ihm Paganinis Erscheinung im ganzen genommen wenig sympathisch war. Er sagt: „Im Juni 1830 kam Paganini nach Cassel und gab zwei Konzerte im Theater, die ich mit dem höchsten Interesse anhörte. Seine linke Hand, sowie die immer reine Intonation schienen mir bewunderungswürdig. In seinen Kompositionen und seinem Vortrage fand ich aber eine sonderbare Mischung von höchst Genialem und kindisch Geschmacklosem, wodurch man sich abwechselnd angezogen und abgestoßen fühlte, weshalb der Totaleindruck nach öfterem Hören für mich nicht befriedigend war“. Übrigens

1 In diese Kategorie gehört beispielsweise der Bericht Kestners in dessen „Römischen Studien“, welcher deutlich genug den verbissenen Winkelstandpunkt eines [illegible] Klassizismus erkennen läßt. Es sei hierbei bemerkt, daß Paganini bekanntlich eine ganze, zum Teil polemische Literatur veranlaßte.

berichtet Spohr an einer andern Stelle in seiner Selbstbiographie, Paganini habe ihm in Venedig (Ende 1816) unter vier Augen gestanden, „seine Spielart sei für das große Publikum berechnet und verfehle bei diesem nie ihre Wirkung“.

In einem andern Lichte als Spohrs Kundgebung erscheint der dem Künstler gewidmete, jugendlich schwärmerische Anteil Robert Schumanns. Er war eigens von Heidelberg nach Frankfurt hinübergefahren, um ihn zu hören. Nur die folgenden wenigen Worte: „Abends Paganini — Entzückung (war's nicht so?) — ferne Musik und Seligkeit im Bette —“ verzeichnete er in betreff dieses Erlebnisses in sein Tagebuch. Doch lassen sie genügend seine warme Begeisterung erkennen. Bestätigt wird dieselbe durch Schumanns Bearbeitung der Paganinischen Violinkapricen für Pianoforte [1]).

Eine charakteristische, den Stempel unmittelbarer Auffassung tragende Schilderung gibt A. B. Marx in seinen „Erinnerungen“ [2]) von Paganinis Wesen und Leistungen. Er schreibt: „Das Opernhaus war überfüllt. Alles harrte in Spannung. Irgend eine Ouverture war gespielt worden. Unhörbaren Schritts, unvorhergesehn, einer Erscheinung gleich, war er an seine Stelle gelangt, und schon tönte, sprach seine Geige zu der Menge, die noch athemlos hinstarrte nach dem todtenbleichen Manne mit den tief eingesunkenen, wie schwarze Diamanten aus dem bläulichen Weiß hervorfunkelnden Augen, mit der überkühn gezeichneten römischen Nase, mit der hochgewölbten Stirn, die sich aus dem schwarzen, wild durcheinander geworfenen Lockengewirr des HauptHaares hervorhob.

Bald nach diesem ersten Anblick traf ich mit dem seltsamen Manne bei Mendelssohn's am Familientisch zusammen. Er war still und sehr freundlich; nichts hätte einen Fremden auf phantastische oder gar unheimliche Vorstellungen gebracht. Und dennoch blieb der erste Eindruck haften. Der Mann erschien ein Verzauberter und wirkte verzaubernd, nicht auf mich allein, auf Diesen oder Jenen, sondern auf Alle.

---

1) S. Schumanns Biographie v. Verf. d. Blätter. Aufl. III, S. 79, 83.
2) Verlag von O. Jancke. Berlin 1865.

Nun stand er da, und sogleich hastiger Anfang des Ritornells, in dem er mit einzelnen Tonfunken das Orchester leitet und durchblitzt — ohne Vollendung einer Phrase, ja ohne Auflösung einer etwa ergriffenen Dissonanz; und nun der schmelzendste und kühnste Gesang, wie er nie auf einer Geige gedacht worden ist, der unbekümmert, unbewußt über alle Schwierigkeiten hinwegschreitet, in den sich die kühnsten Blitze eines höhnisch zerstörenden Humors werfen; bis sich das Auge zu tieferer, schwärzerer Glut entzündet, die Töne schneidender, stürzender rollen — daß man meint, er schlüge das Instrument; wie in wahnsinniger Liebespein jener unglückliche Jüngling das Bild der Treulosen, Gemordeten zart formt, und grimmig zertrümmert und wieder unter Thränen zart formt. Dann ein Fußstampfen — und das Orchester stürmt darein und verhallt in dem Donner des beispiellosen Enthusiasmus, den der Künstler kaum gewahrt, oder mit einem tief hinabdrückenden Blicke beantwortet, oder auch mit einem rundum schweifenden Lächeln, bei dem sich der Mund seltsam öffnet und die Zahnreihen hell zeigt; es scheint zu sagen: so müßt Ihr mir zujauchzen, welcher ich auch sei, welche Laune mir auch mein Leiden eingiebt, welche Lasten sich auch meinem Fuß angehängt und den jugendlich frohen, kühnen Schritt gelähmt haben. Ehe man dies denken kann, ist er dem Blick entzogen; und wer sein Bild in Auge und Geist gefaßt hat, begreift nur nicht, warum sie noch Musik machen, von Mozart und Mercadante, bis er wiederkommt.

Dann rollte er uns wohl ein Gemälde voller Lust auf: aber welcher! So hat vielleicht vor Ferdinand und Isabella von Spanien ein verkappter Maure den zerstörten Granatenhain, die Herrlichkeiten der noch in ihren Trümmern entzückenden Alhambra besungen, in der sein Volk, sein Haus, die Mutter und Geliebte, die zarten Geschwister hingeschlachtet wurden, daß er nun ganz vereinsamt durch die Welt zieht, und über den glühenden Sand der Wüste hinjagt, und auf Tod und Leben die Rückkehr wagt und die alte frohe Zither mißhandelt und peinigt zu jenen Tönen der Lust, und dabei in Schmerz vergeht vor dem verlorenen Paradiese.

Es war ein eigenthümlich Ding um diesen Mann. Was man äußerlich aus seinem Spiel herausnehmen und bewundern konnte, —

diese allen Andern unmöglich scheinenden Spielfiguren, diese Mischung von gestrichenen und gerissenen Tönen (coll' arco und pizzicato) in Einem schnell dahinrollenden Lauf, diese Oktavengänge auf Einer Saite (die tiefere Oktave in blitzschnellem, kaum merkbarem Vorschlag), das alles waren nur Mittel, bedeutete an sich für den Mann gar nichts; die innere Poesie seiner vor unsern Augen ihre Schöpfungen vollendeuden Phantasie: das war es, was die Hörer gefangen nahm und dahin zog in die Ferne zu fremdartigen Gesichten.

Und wiederum, wenn diese Geige für sich erklang und bang erseufzte, wie in süßer Liebesnoth, oder wechselnd damit hastige Laute murmelte, wie eine geschäftige Alte zwischen Lachen und Weinen Botschaft und Trost, Liebesschwüre und höhnischen Verrath durcheinanderwirrt: das war nicht Geigenspiel, nicht Musik, sondern Zauberei — also doch Musik, nur nicht die landläufige."

Nur nicht die landläufige! das ist es eben, was manche zu einem absprechenden Urteil über Paganini verleitete. Um gerecht zu sein, muß man ihn als Spezialität an seiner Stelle gelten lassen, denn er offenbarte eine wirkliche Potenz, die dem Virtuosentum von métier abgeht. Freilich empfahl sich eine so scharf zugespitzte individuelle Erscheinung nicht als Muster des Violinspiels; noch weniger vermochte Paganini selbst eine Schule zu begründen. Daß dem also ist, beweisen seine Nachahmer, die es höchstens entweder nur bis zu karikierten oder zu schwächlich verwässerten Nachbildern, wenn nicht gar zu einem unerquicklichen Gemisch von beidem brachten.

Noch mehr! Bei reiflichem Nachdenken ist leicht zu erkennen, daß das Studium der Paganinischen Kompositionen keinen wesentlichen Gewinn ergibt. Man steigert seine innere Qualität als Violinspieler nicht im mindesten, macht sich nicht um eine Haaresbreite fähiger für den Dienst der Tonkunst, wenn man einfache und doppelte Flageoletttöne in ganzen Tonfiguren, komplizierte Pizzicatos mit der linken Hand usw. virtuosenmäßig auszuführen imstande ist. Die Behauptung Guhrs[1]), das Studium des Flageolettspiels fördere und

1) S. dessen Werk: „Paganini's Kunst die Violine zu spielen", in welchem sich nähere Aufschlüsse über die technischen Mittel finden, deren Paganini sich bediente (Mainz, Schotts Söhne).

steigere die Reinheit der Intonation, erscheint mindestens zweifelhaft, wenn man sich vergegenwärtigt, daß ein Geiger wie Ernst z. B., welcher eine außerordentliche Gewandtheit darin besaß, häufig auffallend unsauber intonierte, während andere bedeutende Violinisten, die dieses Effektmittel durchaus ignorierten, völlig rein spielten. Auch würde das von Guhr zum Vorteil für die Intonation angeratene Flageolettstudium einen absolut reinen Saitenbezug erfordern, der jedoch in den seltensten Fällen herzustellen ist. Und selbst bei einem solchen erscheint es fraglich, ob die Griffpunkte aller Flageoletttöne mit den natürlichen Tönen genau zusammenfallen. Die Hauptsache bleibt offenbar immer ein feines, durch sorgfältiges Skalenstudium geschärftes Gehör.

Man könnte hier entgegnen, daß auch Ferd. David in seiner Violinschule der Übung des Flageolettspiels das Wort redet, indem er sagt, dasselbe habe den Nutzen, daß es zur vollkommenen Reinheit der Intonation führe. Sein Spiel lieferte indessen gleichfalls keinen Beweis für die Richtigkeit dieser Behauptung, da er bekanntlich mehrenteils etwas zu hoch intonierte.

Ein prinzipieller Gegner des Flageolettspiels war Ludw. Spohr. Er bemerkt über dasselbe in seiner Violinschule: „Wäre das Flageolett auch selbst ein Gewinn für die Kunst und eine Bereicherung des Violinspiels, die der gute Geschmack billigen könnte, so würde es durch Aufopferung eines großen und vollen Tones doch zu theuer erkauft werden, denn mit diesem ist es unvereinbar, weil die künstlichen Flageoletttöne nur bei ganz schwachem Bezug ansprechen, und auf diesem ist kein großer Ton möglich."

Daß es ausnahmsweise erwünscht sein kann, ein oder das andere Paganinische Stück zu spielen, um gewisse Eigentümlichkeiten des Autors kennen zu lernen, soll nicht in Abrede gestellt werden. Allein eine nachhaltigere Hingabe an seine Kompositionen ist einigermaßen bedenklich, weil sie, wie die Erfahrung gelehrt hat, zu einer abseitführenden Einseitigkeit und damit zu einer Entfernung von der eigentlichen Werktätigkeit des ausübenden Künstlers verleitet. Zudem gebricht es der Violinliteratur in keiner Beziehung an reichlich erschöpfendem Studienmaterial und es hat genug auserlesene Geiger gegeben, die

sich wenig oder gar nicht mit Paganinischen Kompositionen befaßt haben. Überdies bleibt die Wiedergabe seiner Werke, da sie nicht zugleich den Geist ihres Urhebers auf den Spieler übertragen, immer höchst problematisch: sie sind jener fabelhaften Sphinx vergleichbar, deren Rätsel, nachdem es vielen das Leben gekostet, nur von einem Ödipus gelöst werden konnte.

Bei weitem nicht alle unter dem Namen Paganinis erschienenen Kompositionen sind authentisch. Er selbst erkannte ausdrücklich nur die 24 geistreich gestalteten Capricci, o studi per Violino solo, op. 1; 12 Suonate per Violino e Chitarra, op. 2 und 3[1]), und 6 Quartetti per Violino, Contralto, Chitarra e Violoncello, op. 4 und 5 an. Von seinen Konzertstücken pflegte er nur die Orchesterpartie aufzuschreiben, um die Solostimme ausschließlich für sich zu reservieren. Doch hat es nicht an Leuten gefehlt, die das von ihm Gehörte, so gut es ging, nach der Erinnerung aufzeichneten. Aus diesem Grunde sind die von ihm bei seinen Lebzeiten und nach seinem Tode erschienenen Violinkompositionen, soweit sie nicht zu den vorgenannten gehören, wohl als apokryphe zu bezeichnen[2]).

Paganinis Einfluß auf das Violinspiel seiner Zeit äußerte sich am fühlbarsten und nachhaltigsten in der französischen Schule, während Deutschland nur in vereinzelten Fällen vorübergehend von demselben berührt wurde. Das Vaterland des Künstlers selbst begnügte sich mit dem Ruhme, ihn hervorgebracht zu haben und in einem zweiten Genueser Kinde einen Schüler von ihm zu besitzen.

Dieser ist Ernesto Camillo Sivori. Er wurde am 25. Oktbr. 1815 in Genua geboren, zeigte sehr frühzeitig ungewöhnliche Anlagen zum Violinspiel und war zunächst der Schüler Costas, durch den seine Fähigkeiten so trefflich entwickelt wurden, daß Paganini sich mit großem Interesse seiner höheren Ausbildung widmete. Diesem

---

1) In D. Alards „Maîtres classiques“ ist Nr. I aus op. 2 und Nr. XII aus op. 3 neu herausgegeben.

2) Riemann (Mus.-Lex. 5. Aufl.) gibt außer den obigen noch 2 Violinkonzerte (es-dur und h-moll op. 6 und 7), verschiedene Variationenwerke (op. 8, 9, 10, 12, 13 und eines ohne Opuszahl), sowie ein „Konzertallegro“ (op. 11) als echt an.

Umstande muß die Richtung zugeschrieben werden, welche Sivori als Geiger vertrat, denn er gehörte dem exklusiven Virtuosentum an, und dieses besaß in ihm einen seiner namhaftesten Repräsentanten der Neuzeit.

Sivori gebot über eine Technik, die keine Schwierigkeit kannte. Seine Tonbildung war ungemein geklärt und wohllautend. Doch wußte er die schönen ihm zu Gebote stehenden Mittel keineswegs für höhere oder auch nur eigentümliche künstlerische Wirkungen zu verwerten. Es fehlte ihm eben gänzlich an jenen geistigen Eigenschaften, durch die das Virtuosentum sich, wie bei seinem Vorbilde, im einzelnen Falle rechtfertigen kann. Während Paganini das Unerhörte mit mächtiger Faust packte und alle Fesseln sprengend, in eigenwillig dämonischer Weise berückend darstellte, erging sich Sivori in Experimenten, deren unfruchtbares Wesen entweder gleichgültig läßt, oder höchstens nur ein tiefes Bedauern im Hinblick auf die offenbarte künstlerische Verirrung einzuflößen vermag. Unter anderem produzierte er in einem Mailänder Konzert[1]) (1860) eine von ihm komponierte Gewitterszene für Violine Solo, — eine Geschmacklosigkeit, die sich von selbst parodiert. Seine veröffentlichten Kompositionen, bestehend in Konzerten, Variationen 2c. sind, ganz seiner virtuosen Richtung entsprechend, ohne Kunstwert.

Das äußere Leben Sivoris ergibt folgende Notizen. Als zehnjähriger Knabe besuchte er in Paganinis Gesellschaft Frankreich und England. Längere Zeit lebte er dann wieder in der Heimat, um sich unter Beihilfe Giovanni Serras die notwendige theoretische Bildung anzueignen. 1839 begann er seine eigentliche Laufbahn als Konzertist, die ihn zunächst nach Rußland führte. 1841 war er in Belgien und Holland, 1843 in Paris und während der beiden folgenden Jahre in England. Von hier schiffte er sich 1846 nach Amerika ein, das er in seiner ganzen Ausdehnung von Norden bis Süden bereiste. 1850 kehrte er in seine Vaterstadt zurück. Die Erträgnisse seines bisherigen Gewinnes versprachen ihm ein ruhiges behagliches Leben. Doch durch einen unvorhergesehenen Zufall verlor er sein ganzes Vermögen,

1) Ich hörte ihn dort selbst.

und sah sich infolgedessen aufs neue genötigt, dem Erwerbe nachzugehen. Er wandte sich wieder nach England. Dann besuchte er (1853) die Schweiz. Auf dieser Reise brach er bei einem Umsturz des Wagens, in welchem er sich befand, einen Arm. Nach glücklich erfolgter Heilung widmete er sich wieder seinem Berufe und bereiste 1862—63 auch Deutschland. Er starb in Genua am 18. Febr. 1894, nahezu 80 Jahre alt.

Ein neuerer Violinspieler Italiens von bedeutendem Rufe war Antonio Bazzini, geb. am 11. März 1818 zu Brescia. Auch er gehörte der virtuosen Richtung an, unterschied sich aber von dem Gros seiner Genossen durch ein gesinnungsvolleres Streben. Dies offenbart sich namentlich in seinen Violinkompositionen, die zu den besseren des Salongenres gehören.

Schon seit seinem 13. Lebensjahre befleißigte sich Bazzini der Kompositionskunst. Sein Lehrer war der Mailänder Kapellmeister Faustino Camisoni. Mit 17 Jahren schrieb er einige Ouvertüren für das Theater seiner Vaterstadt. Zu gleicher Zeit wurde er Kapellmeister an der Brescianer Kirche San Filippo, für welche er Vespern und eine Messe schrieb. 1836 fand er Gelegenheit, sich vor Paganini hören zu lassen. Dieser riet ihm, sich als Konzertspieler bekannt zu machen, und so begab sich Bazzini auf Kunstreisen, die ihn nach Venedig, Triest, Wien, Pest, Dresden, Leipzig, Berlin und Kopenhagen führten. In die Heimat zurückgekehrt, durchzog er sein Vaterland und hierauf von 1848 an Frankreich und Spanien. Seine Leistungen waren in technischer Beziehung hervorragend: Bazzini gebot über eine große Gewandtheit in Bewältigung der bedeutendsten Schwierigkeiten. Aber die Wirkung seines Spiels wurde in etwas durch eine eigentümlich manirierte, häufig überreizte Ausdrucksweise beeinträchtigt. In reiferen Jahren gab Bazzini das virtuose Wanderleben auf und zog sich 1864 nach Brescia zurück, um sich vorzugsweise dem Schaffen zu widmen. Die Erzeugnisse seiner Muse werden in Italien geschätzt. Am Mailänder Konservatorium fand er 1873 eine einflußreiche Stellung als Lehrer der Theorie und Komposition. 1882 wurde er Direktor dieses Instituts. Er starb in Mailand am 10. Februar 1897.

König kann mich für bedeutend geringeren Preis hören, wenn er mein Konzert im Theater besucht". Was derartige Fälle betrifft, so dürfte Paganini keineswegs zu tadeln sein, daß er vornehmen und begüterten Persönlichkeiten gegenüber, denen er in keiner Weise Rücksichten schuldete, hohe Forderungen stellte, zumal die Vertreter der vornehmen Gesellschaft nur zu oft in dem Glauben befangen sind, daß Kunst und Künstler lediglich zu ihrem Amüsement existieren. Von dem Hange zu übertriebener Sparsamkeit und einer gewissen Knauserei scheint Paganini dagegen nicht freizusprechen zu sein. Rossini erzählte darauf bezüglich: „Sein Geiz war so groß wie sein Talent, und das will nicht wenig sagen. Als er in Paris Tausende verdiente, ging er mit seinem Sohn in eine Restauration zu 2 Francs, ließ sich da für beide ein Diner geben und nahm noch eine Birne oder ein Stück Brod für das Frühstück seines Knaben mit nach Hause. Er hatte den sonderbaren Wunsch, Baron zu werden, und fand auch in Deutschland einen Menschen, der ihm dazu verhalf, sich aber schließlich eine nicht geringe Summe dafür zahlen ließ. Vor Ärger und Verdruß bekam er eine Krankheit, die Monate dauerte" [1]). Da Paganini verschied, ohne die Sterbesakramente empfangen zu haben, deren Annahme ihm durch sein schmerzensvolles Ende unmöglich gemacht wurde, so durften seine irdischen Überreste nicht dem geweihten Boden des Kirchhofs übergeben werden. Sie verblieben daher so lange über der Erde in einem Parterrezimmer des nizzardischen Hospitals, bis nach mehrjährigen Verhandlungen die Verordnung der betreffenden Kirchenbehörde durch einen von Rom aus ergehenden Dispens aufgehoben wurde. Seine irdischen Überreste ruhen bei der Kirche jenes Städtchens Gajona, in welchem Paganini eine Villa besaß. Sie wurden im Mai 1845 auf Veranlassung seines Sohnes dahingebracht.

Paganinis Wirken glich einem phantasmagorischen Traumbild, in dem sich Wahrheit und Schein, geistig Bedeutendes und fremdartig Originelles, vielleicht auch unschön Bizarres kaleidoskopisch zu einem seltsamen Ganzen unentwirrbar verschlangen. Wie ein Komet erschien er, vollendete seine eigne Bahn, verschwand wieder und ließ

---

1) S. Hillers „Künstlerleben".

kaum so viele Spuren seiner künstlerischen Existenz zurück, um sich heute noch eine vollkommene Vorstellung von seinen eigentümlichen Leistungen machen zu können. Ein leuchtendes Meteor also nur, trotz allem und allem! Er, der Superlativ des Virtuosentums, vermochte die Tonkunst in Wahrheit weder zu fördern, noch zu bereichern. Wie bedeutend er auch in seiner Eigenartigkeit dastand, — in rein musikalischen Dingen ließ er mehr zu wünschen übrig, als mancher anspruchslose Ripienist. Wohl trug er neben seinen Kompositionen bisweilen auch die Werke anerkannter Meister vor, doch war er zu befangen in seiner einseitigen Manier, um ihnen gerecht zu werden. So ließ er sich zu Paris mit Konzerten von Viotti und Kreutzer hören, allein, wie begreiflich, ohne sonderlichen Erfolg. Sein Bewunderer C. Guhr bemerkt, dies bestätigend, in seinem Werk „Paganini's Kunst die Violine zu spielen": Es sei ihm nicht gelungen in das Fremde einzudringen, und er wäre in dem Streben, aus sich herauszugehen, gehemmt gewesen. Beim Vortrag selbst Beethovenscher und Mozartscher Quartette habe er ebensowenig sein Ich ganz verleugnen können, und durch die Ideen dieser Meister schienen immer seine eigenen durchzuklingen, da er denn sehr habe an sich halten müssen, um, durch das Vollendete seines Mechanismus angespornt, nicht kühne Gänge und Wendungen einzuflechten.

Indessen, wenn Paganinis Musikertum auch nicht besser beschaffen war, als dasjenige der Virtuosenwelt überhaupt, so würde man doch sehr unrecht tun, ihn ohne weiteres mit dem Maße seiner Genossen messen zu wollen. Eine so außerordentliche Natur wie Paganini, darf in diesem wie in jedem andern Betracht eine Ausnahmestellung für sich in Anspruch nehmen. Er war eben kein gewöhnlicher Virtuose wie andere, denen es nur darauf ankommt, durch staunenerregende Fingerdressur zu glänzen. Von einem so untergeordneten Standpunkte hielt sich Paganini zur Hauptsache weit entfernt. Er wollte künstlerische Wirkungen hervorbringen und erzielte sie auf seine Art wirklich in einer bisher ungekannten Weise. Seine Technik trieb er keineswegs um ihrer selbst willen; sie war ihm Mittel zu einem Zweck, zwar nicht zu jenem höheren Zweck, den wir allgemein als das einzig wahre Ziel des ausübenden Künstlers erkennen, immerhin

gegeben hätte. Die eigentliche Fundgrube für ihn waren vielmehr Locatellis längst vergessene Violinkompositionen, welche durch Paganini somit gleichsam ihre Wiedergeburt erlebten. Sie wurden unverkennbar in mehr als einer Beziehung sein Vorbild. Beispielsweise ergibt dies in schlagender Weise die erste seiner 24 Violinkapricen, welche offenbar ihre Entstehung der Arpeggio-Etüde in Locatellis „L'arte del Violino“ verdankt. Natürlich hat Paganini die durch das Studium Locatellis empfangenen Anregungen auf eine, seinem eigentümlich erfinderischen Geiste entsprechende Art umgestaltet und im modernen Gewande wiedergegeben.

Im Hinblick auf die Ausbildung seiner Richtung ist Paganini, genau genommen, als Autodidakt zu betrachten, obwohl er in jungen Jahren einige Zeit hindurch zwei Violinspieler seiner Vaterstadt, nämlich Giovanni Servetto und Giacomo Costa, Kapellmeister an der Hauptkirche Genuas, zu Lehrern hatte. Des letzteren Schüler war er nur 6 Monate lang, aber er verdankt ihm dennoch viel. Daneben förderte ihn die bis zu seinem elften Jahre fortgesetzte Übung im Solospiel bei der sonntäglichen Kirchenmusik. Ein Jahr später ließ er sich mit selbstverfaßten Variationen über die damals beliebte „Aria della Carmagnola“ im Genueser Haupttheater hören, deren Vortrag allgemeines Aufsehen erregte. Man riet seinem Vater, dem Besitzer eines kleinen Kramladens am Hafen, den talentvollen Knaben zu weiterer Ausbildung auf der Violine und in der Komposition anerkannten Meistern zu übergeben. Wirklich brachte er ihn im Jahre 1795 zu Alessandro Rolla, der damals in Parma lebte. Die Begegnung mit diesem Meister schilderte Paganini selbst in folgenden Worten: „Bei unserem Eintritt in Rollas Wohnung fanden wir ihn leidend und im Bette. Seine Gattin führte uns in ein an sein Schlafgemach stoßendes Zimmer, um die nötige Zeit zu gewinnen, mit ihrem Manne zu sprechen, der wenig aufgelegt schien, uns zu empfangen. Kaum hatte ich auf dem Tische des Zimmers, in welchem wir uns befanden, eine Violine und das neueste seiner Konzerte erblickt, als ich das Instrument auch schon ergriff, und das Stück à vista spielte. Erstaunt darüber, ließ sich der Komponist desselben nach dem Namen des Virtuosen erkundigen, den er soeben gehört: als er erfuhr, daß

es ein Knabe sei, war er ungläubig, bis er sich selbst davon überzeugt hatte. Er erklärte mir hierauf, daß er mich nichts weiter lehren könne, und gab mir überdies den Rat, bei Paer Kompositionsunterricht zu nehmen[1])."

Paganini war dennoch einige Monate der Schüler Rollas. Ausdrücklich wird von Regli auf Grund eines von Gervasoni herrührenden Zeugnisses hervorgehoben, daß er wöchentlich drei Lektionen während der oben angegebenen Zeit von ihm erhielt. In der Komposition unterwies ihn aber nicht Paer, der sich damals in Deutschland aufhielt, sondern dessen Lehrmeister Ghiretti in Parma. Während dieser Periode erging sich der jugendliche Virtuose schon in Spekulationen hinsichtlich der Effekte, welche er später in seinem Spiel anwendete. Oft fand deshalb ein Meinungsaustausch zwischen ihm und Rolla statt, dessen gediegene Richtung derartigen Extravaganzen völlig widerstrebte.

Nachdem Paganini Parma verlassen und wieder in seine Vaterstadt zurückgekehrt war, begann für ihn die eigentliche Studienzeit. Unwiderstehlich drängte es ihn zur Verwirklichung der Probleme, die seiner lebhaften Einbildungskraft bisher als Phantasiebilder vorgeschwebt hatten. Man sagt, daß er täglich 10—12 Stunden studiert und die von ihm entworfenen Kombinationen tausendfältig durchprobiert habe, bis er endlich ermattet zusammengesunken sei. Die dadurch gewonnenen Resultate erkaufte er freilich mit einer kränklichen, nervenüberreizten Konstitution, an deren Symptomen er sein lebelang litt. Paganini soll übrigens schon in früher Jugend von

1) Der von Paganini selbst in einem Wiener Journal veröffentlichte Originaltext lautet: „Giungendo in casa di Rolla noi lo trovammo ammalato ed a letto. La di lui moglie ci introdusse in una camera vicina alla sua, per avere il tempo necessario di parlare con suo marito, il quale sembrava poco disposto a riceverci. Avendo veduto sulla tavola della camera, ove noi eravamo, un violino e l'ultimo concerto di Rolla, diedi di piglio all'istrumento e suonai il pezzo a prima vista. Stupito di quanto egli udiva, il compositore s'informò del nome del virtuoso che aveva udito: quando seppe, ch'egli era un giovinetto, non lo volle credere, fintantochè non se ne fosse assicurato e medesimo. Egli mi dichiarò allora che non aveva più nulla da insegnarmi, e mi consigliò di andare a domandare a Paër delle lezioni di composizione".

konvulsivischen Anfällen heimgesucht worden sein, die sich auch in seinen späteren Lebensjahren wiederholten und einen nachteiligen Einfluß auf sein Befinden ausübten. Nur während des Spielens sei ihm davon nichts anzumerken gewesen.

Im Jahre 1801 unternahm Paganini seine erste Kunstreise, die ihn durch Oberitalien nach Toskana führte. Längere Zeit hielt er sich in Livorno auf und gab dort Konzerte. Seine Herrschaft über das Griffbrett war damals bereits so unfehlbar, daß er es wagen konnte, öffentlich jede beliebige Komposition vom Blatt vorzutragen. Dieses Kunststück, zu dessen Gelingen eben eine Virtuosennatur wie die Paganinische gehört, trug ihm eine kostbare Guarnerigeige als Geschenk eines Livorneser Musikenthusiasten ein. Kaum aber hatte er mit günstigstem Erfolg seine Virtuosenlaufbahn begonnen, so warf er das bisher mit aufopfernder Hingebung kultivierte Instrument plötzlich beiseite. War es eine natürliche Reaktion seiner maßlos übertriebenen Exerzitien, die ihn dazu trieb, oder einer jener unvermittelten Sprünge, zu denen exzentrische Charaktere so leicht hinneigen? Wer vermag es heute noch zu ergründen! Genug, Paganini bemächtigte sich der Guitarre, jenes prosaischen Instrumentes, das er mit eben so großer Virtuosität gehandhabt haben soll, wie die Violine, und trieb daneben auf dem Landsitz einer Dame, die seine Neigung fesselte, agronomische Studien. Mit diesem Zeitvertreib brachte er vier Jahre hin. Dann aber griff er (1805) aufs neue zur Violine und begab sich wieder auf die Wanderschaft. Er kam nach Lucca. Hier trat er zuerst in einem bei Gelegenheit eines nächtlichen Kirchenfestes stattfindenden Konzerte vor das Publikum, dessen Enthusiasmus bis zu einem solchen Grade stieg, daß die zur Andacht versammelten Ordensbrüder ihre Plätze verlassen mußten, um die hervorbrechenden Beifallsbezeigungen zu unterdrücken. Der Lucchesische Hof engagierte ihn sofort als Soloviolinisten und Lehrer des Prinzen Bacciochi. In diesem Verhältnis lebte Paganini drei Jahre, unablässig an der Vervollkommnung seiner ihm eigentümlichen Technik arbeitend. Namentlich bildete er hier das Spiel auf einer Saite aus. Über die Veranlassung dazu äußerte er sich selbst gegen einen Freund, wie folgt[1]: „In Lucca leitete ich das

1) Regli, Storia del Violino in Piemonte.

Orchester jedes Mal, wenn die regierende Familie der Oper beiwohnte. Es ereignete sich oft, daß ich zu den Hofcirkeln zugezogen wurde, und aller vierzehn Tage gab ich Akademien. Die Fürstin Elisa (Bacciochi, Schwester Napoleon's I.) zog sich stets vor dem Ende derselben zurück, weil die Flageolettöne meines Instruments ihre Nerven zu sehr angriffen. Eine außerordentlich liebenswürdige Dame, welche ich seit geraumer Zeit im Stillen verehrte, zeigte sich sehr fleißig in diesen Zusammenkünften, und ich glaubte in ihr eine geheime Neigung für mich zu entdecken. Allmählich wuchs unsre gegenseitige Leidenschaft. Eines Tages versprach ich ihr, sie im nächsten Konzert mit einer musikalischen Galanterie zu überraschen, welche sich auf unser Freundschafts- und Liebesverhältnis beziehe; gleichzeitig ließ ich bei Hofe eine Neuigkeit unter dem Titel einer Liebesscene anmelden. Lebhaft wurde dadurch die allgemeine Neugierde erregt; aber wie groß war das Erstaunen der Gesellschaft, als man meine Violine mit nicht mehr als zwei Saiten bezogen sah. Ich hatte nur die G- und E-Saite darauf gelassen; diese sollte die Gefühle einer Jungfrau ausdrücken; jene einem leidenschaftlich Verliebten die Stimme leihen. Ich hatte dafür eine Art von zärtlichem und sentimentalem Dialog gesetzt, in welchem die süßesten Worte mit den Ausbrüchen der Eifersucht abwechselten. Es waren bald einschmeichelnde, bald klagende Weisen; es waren Aufschreie des Zornes und der Freude, des Schmerzes und des Glückes. Ich endete natürlich mit einer Versöhnung, und das Liebespaar, verliebter noch als vorher, führte einen „passo a due" aus, welcher mit einer brillanten Coda schloß. Diese Scene machte Glück; ich rede nicht von den Blicken, welche die Dame meiner Gedanken auf mich warf. Die Fürstin Elisa, nachdem sie mir die größten Komplimente gemacht, sagte mit vieler Grazie: „Sie haben das Unmögliche auf 2 Saiten geleistet; würde eine allein Ihrem Talente nicht genügen?" Ich versprach alsbald einen Versuch zu machen. Dieser Gedanke reizte meine Imagination und nach einigen Wochen komponirte ich für die G-Saite eine Sonate, welche ich unter dem Titel „Napoleone" am 26. August vor der glänzenden und zahlreich versammelten Hofgesellschaft ausführte. Der Erfolg übertraf bei Weitem meine Erwartung, und mit dem Tage begann meine Vorliebe für die G-Saite. Mein

Publikum wurde nicht müde, die für dieselbe von mir geschriebenen Musikstücke zu hören, und da ich meine Sonaten immer unaufhörlich wiederholen mußte, so erreichte ich jene Leichtigkeit der Ausführung, welche jetzt für Sie nichts Überraschendes haben wird."

Im Sommer 1808 verließ Paganini Lucca, bald in dieser, bald in jener italienischen Stadt seinen Wohnsitz nehmend, bald vom Schauplatz der Öffentlichkeit spurlos verschwindend, bald durch seine Leistungen die Menge von neuem elektrisierend. Eine feste Stellung nahm er nicht wieder an. Zunächst ging er nach Livorno, wohin ihn angenehme Erinnerungen zogen. Diesmal wurde ihm der Aufenthalt daselbst durch kleine Widerwärtigkeiten verleidet. Doch er spreche selbst darüber: „In einem in Livorno gegebenen Konzerte drang mir ein Nagel in die Ferse; ich kam hinkend auf die Szene, und das Publikum begann zu lachen. Im Begriffe, mein Konzert zu beginnen, fielen die Lichter des Notenpultes zur Erde: Neue Ausbrüche des Lachens im Publikum. Endlich platzte nach den ersten Takten die E-Saite, wodurch die Heiterkeit auf den Gipfel stieg. Indessen spielte ich das Stück auf drei Saiten und machte Furore." Später wiederholte sich der Unfall mit der Quinte einige Male, und man hatte im Hinblick darauf Paganini vielfach im Verdacht, daß dahinter die Absicht einer bloßen Effekthascherei stecke, während er doch nur Stücke spiele, die für drei Saiten berechnet und demgemäß einstudiert seien.

Daß eine derartige Beurteilung Paganinis sehr bald in weitere Kreise gedrungen war, beweist die ungünstige Meinung des französischen Geigenmeisters Lafont über denselben. Ferd. Hiller[1]) erzählt darüber nach Rossinis mündlichem Bericht folgendes: „Lafont kam nach Mailand mit der eigentümlichen Voraussetzung, Paganini sei eine Art von Charlatan, und er wollte nun kurzen Prozeß mit ihm machen. So lud er ihn denn ein, in seinem Konzerte in der Scala etwas mit ihm zusammen zu spielen. Paganini kam zu Rossini und fragte ihn, ob er dieser Einladung Folge leisten solle. „„Du mußt es thun,"" war die Antwort, „„damit Jener nicht glaube, es fehle Dir an Muth, Dich mit ihm zu messen."" Lafont schickte ihm die Solo-

1) „Künstlerleben" II, 53.

Stimme zu; aber Paganini wollte davon nichts wissen und meinte, die Orchesterprobe sei hinreichend. In dieser spielte er seine Partie sehr platt und glatt vom Blatt herunter. Abends aber wiederholte er die Variationen, die Lafont vor ihm vorzutragen hatte, in Oktaven, Terzen, Sexten, so daß der arme Franzose in die äußerste Verwirrung gerieth, und nicht einmal so gut spielte, als er dessen doch fähig war. Rossini machte Paganini wegen dieses Mangels an musikalischer Loyalität Vorwürfe; aber er lachte in seinen Bart. Lafont jedoch reiste wüthend nach Paris zurück, und Paganini wurde dort für einen Charlatan gehalten, bis er später die Pariser eines Besseren belehrte."

Diese für Lafont nicht erfreuliche Begegnung mit Paganini ereignete sich im Jahre 1812. Zwei Jahre später hielt Paganini sich in Bologna auf. Von hier ging er nach Rom. In stiller Zurückgezogenheit verbrachte er dort ein beinahe dreijähriges Inkognito, welches ihm ein langwieriges Leiden auferlegte. Dann trat er wieder vor das Publikum; doch aufs neue warf ihn tödliche Krankheit darnieder, infolge deren seine Tätigkeit durch eine lange Pause unterbrochen wurde. Ein berühmter italienischer Arzt richtete ihn, da er das Leiden nicht erkannte, beinahe zugrunde. Den letzten Unfall, der seinen ohnedies schwächlichen Körper noch mehr reduzierte, erlitt er in Prag. Dort wurde er durch das unvorsichtige Herausziehen eines schadhaften Zahnes an der Kinnlade so verletzt, daß er die ganze untere Zahnreihe verlor.

Im Jahre 1824 erschien Paganini wieder in Mailand, dann aber in Venedig und Neapel. Die letztere Stadt besuchte er zum dritten Male. Der lebhafte Anteil, welchen er dort bei seiner früheren Anwesenheit erregt hatte, steigerte sich diesmal, trotz der neapolitanischen Indifferenz gegen Instrumentalmusik, bis zu glühendem Enthusiasmus. 1827 konzertierte er abermals in Rom.

Paganini hatte bisher sein Vaterland noch nicht verlassen. Schon während seines ersten römischen Aufenthaltes war er durch den dort zeitweilig anwesenden Fürsten Metternich eingeladen worden, Wien zu besuchen. Doch erst jetzt, im Jahre 1828, betrat er diese Residenz und mit ihr das Gebiet der deutschen Zunge. Sein dortiges Erscheinen

bezeichnete den Beginn einer ununterbrochenen Kette von Triumphen, welche er während eines dreijährigen Zeitraumes in den Hauptstädten Österreichs, Sachsens, Bayerns und Preußens feierte. Daran schloß sich seine Pariser Glanzperiode, die mit dem am 9. März 1831 erfolgten Debüt in dem Opernhause begann. Mitte Mai desselben Jahres ging er nach England, überall, zumal in London, als Violinwunder angestaunt und gepriesen. In der Folge bereiste er Belgien und Frankreich. Bald sah er sich im Besitz eines bedeutenden Vermögens, welches er bei seiner Rückkehr nach Italien (im Sommer 1834) zum Ankauf beträchtlicher Güter verwendete. Ermattet von den Anstrengungen der unternommenen Reisen, suchte er Ruhe auf der zu seinen Besitzungen gehörenden Villa Gajona bei Parma. Nur gelegentlich verließ er dieselbe, um Städte wie Genua und Mailand vorübergehend zu besuchen. Noch seltener trat er vor das Publikum. Es wird nur von einem Konzerte berichtet, welches er Ende 1834 in Piacenza zum Vorteil der dortigen Armen gab. Doch wurde er nochmals aus seinem stillen Lebenskreise nach dem lärmenden Paris gezogen, und zwar durch ein Anerbieten, mit welchem für ihn eine bittere Erfahrung verbunden war. Einige französische Spekulanten machten ihm 1836 den Vorschlag, sich persönlich an der Begründung eines angeblich für tonkünstlerische Zwecke in Paris zu eröffnenden Kasinos zu beteiligen, das seinen Namen führen sollte. Paganini ging hierauf ein, sah sich aber bald getäuscht, denn hinter dem musikalischen Aushängeschild des Unternehmens steckte nichts anderes, als ein Etablissement für das Hazardspiel, dem übrigens Paganini selbst leidenschaftlich ergeben war. Die Regierung erstickte diese Spekulation in ihrem Entstehen, und so war man ausschließlich auf musikalische Produktionen beschränkt, deren Ertrag aber um so weniger mit den sehr bedeutenden Herstellungskosten im Gleichgewicht stand, als Paganinis Gesundheitszustand, vielleicht auch eine Verstimmung über die ihm bereitete Täuschung, seine persönliche Mitwirkung vereitelte. Dieser Umstand zog ihm einen Prozeß zu, in welchem er zu Leistung eines Schadenersatzes von 50000 Francs oder verhältnismäßiger Gefängnisstrafe verurteilt wurde. Doch der widerwillig ausgenutzte Künstler erlebte die Vollstreckung dieses Erkenntnisses nicht, da er,

bereits lange an Kehlkopfschwindsucht leidend, zu der Zeit, als das-selbe ausgesprochen wurde, in Nizza am 27. Mai 1840 seinen Geist aufgab. Für das von ihm hinterlassene Vermögen, welches auf zwei Millionen Francs geschätzt wurde, setzte er seinen natürlichen, mit der Sängerin Bianchi gezeugten Sohn Achillo als Universalerben ein. Außerdem bedachte er Verwandte und andere ihm werte Personen durch Schenkungen und Legate im Gesamtbetrage von etwa 110000 Francs. Die Mutter seines Sohnes wurde mit einer Rente von 1200 Francs abgefunden[1]). Seine Lieblingsgeige, einen prachtvollen Guarneri, vermachte er dagegen seiner Vaterstadt Genua. Dieselbe wird dort in einem Wandschranke unter wohlversiegeltem Glasgehäuse aufbewahrt[2]) und Liebhabern auf besonderes Verlangen als Kuriosität gezeigt. Doch darf sie niemand berühren, und so liegt dieses kostbare Instrument leider unbenutzt da.

Als Mensch erfuhr Paganini die widersprechendsten Urteile. Gewiß war sein Wesen von Bizarrerien ebensowenig frei wie seine Leistungen. Wenn man ihn aber der Geldgier beschuldigte, so hat man keine haltbaren Beweise dafür gegeben. Alles, was man in dieser Beziehung gegen ihn vorbrachte, ist einfach darauf zurückzuführen, daß er sich seine Leistungen in außerordentlicher Weise, und zwar nach Maßgabe der Umstände und Verhältnisse honorieren ließ. So setzte er ungewöhnlich hohe Eintrittspreise zu seinen Konzerten an, die indes zu besuchen oder zu vermeiden eine Sache des freien Entschlusses war. Von einem Lord forderte er in lakonischer Weise eine namhafte Summe für einige Musikstunden, die er dessen Tochter gegeben, und als König Georg IV. ihm die Hälfte des Honorars anbieten ließ, welches er für eine Produktion bei Hofe im Betrage von 100 Pfd. Sterling begehrt hatte, antwortete der Künstler: „Seine Majestät der

---

1) Die Mitteilung, daß Paganini dem französischen Komponisten H. Berlioz zur Ermunterung seines Talentes eine Summe von 20,000 Francs habe zukommen lassen, ist einer Angabe Rossinis zufolge nicht richtig. Paganini soll zu einem Geldgeschenk dieses Betrages, welches von Arman Bertin, dem Besitzer des „Journal des Débats“, herrührte, eben nur seinen Namen hergegeben haben. S. F. Hillers „Künstlerleben“.

2) Ich sah sie selbst dort.

König kann mich für bedeutend geringeren Preis hören, wenn er mein Konzert im Theater besucht". Was derartige Fälle betrifft, so dürfte Paganini keineswegs zu tadeln sein, daß er vornehmen und begüterten Persönlichkeiten gegenüber, denen er in keiner Weise Rücksichten schuldete, hohe Forderungen stellte, zumal die Vertreter der vornehmen Gesellschaft nur zu oft in dem Glauben befangen sind, daß Kunst und Künstler lediglich zu ihrem Amüsement existieren. Von dem Hange zu übertriebener Sparsamkeit und einer gewissen Knauserei scheint Paganini dagegen nicht freizusprechen zu sein. Rossini erzählte darauf bezüglich: „Sein Geiz war so groß wie sein Talent, und das will nicht wenig sagen. Als er in Paris Tausende verdiente, ging er mit seinem Sohn in eine Restauration zu 2 Francs, ließ sich da für beide ein Diner geben und nahm noch eine Birne oder ein Stück Brod für das Frühstück seines Knaben mit nach Hause. Er hatte den sonderbaren Wunsch, Baron zu werden, und fand auch in Deutschland einen Menschen, der ihm dazu verhalf, sich aber schließlich eine nicht geringe Summe dafür zahlen ließ. Vor Ärger und Verdruß bekam er eine Krankheit, die Monate dauerte" [1]). Da Paganini verschied, ohne die Sterbesakramente empfangen zu haben, deren Annahme ihm durch sein schmerzensvolles Ende unmöglich gemacht wurde, so durften seine irdischen Überreste nicht dem geweihten Boden des Kirchhofs übergeben werden. Sie verblieben daher so lange über der Erde in einem Parterrezimmer des nizzardischen Hospitals, bis nach mehrjährigen Verhandlungen die Verordnung der betreffenden Kirchenbehörde durch einen von Rom aus ergehenden Dispens aufgehoben wurde. Seine irdischen Überreste ruhen bei der Kirche jenes Städtchens Gajona, in welchem Paganini eine Villa besaß. Sie wurden im Mai 1845 auf Veranlassung seines Sohnes dahingebracht.

Paganinis Wirken glich einem phantasmagorischen Traumbild, in dem sich Wahrheit und Schein, geistig Bedeutendes und fremdartig Originelles, vielleicht auch unschön Bizarres kaleidoskopisch zu einem seltsamen Ganzen unentwirrbar verschlangen. Wie ein Komet erschien er, vollendete seine eigne Bahn, verschwand wieder und ließ

1) S. Hillers „Künstlerleben".

kaum so viele Spuren seiner künstlerischen Existenz zurück, um sich heute noch eine vollkommene Vorstellung von seinen eigentümlichen Leistungen machen zu können. Ein leuchtendes Meteor also nur, trotz allem und allem! Er, der Superlativ des Virtuosentums, vermochte die Tonkunst in Wahrheit weder zu fördern, noch zu bereichern. Wie bedeutend er auch in seiner Eigenartigkeit dastand, — in rein musikalischen Dingen ließ er mehr zu wünschen übrig, als mancher anspruchslose Ripienist. Wohl trug er neben seinen Kompositionen bisweilen auch die Werke anerkannter Meister vor, doch war er zu befangen in seiner einseitigen Manier, um ihnen gerecht zu werden. So ließ er sich zu Paris mit Konzerten von Viotti und Kreutzer hören, allein, wie begreiflich, ohne sonderlichen Erfolg. Sein Bewunderer C. Guhr bemerkt, dies bestätigend, in seinem Werk „Paganini's Kunst die Violine zu spielen": Es sei ihm nicht gelungen in das Fremde einzudringen, und er wäre in dem Streben, aus sich herauszugehen, gehemmt gewesen. Beim Vortrag selbst Beethovenscher und Mozartscher Quartette habe er ebensowenig sein Ich ganz verleugnen können, und durch die Ideen dieser Meister schienen immer seine eigenen durchzuklingen, da er denn sehr habe an sich halten müssen, um, durch das Vollendete seines Mechanismus angespornt, nicht kühne Gänge und Wendungen einzuflechten.

Indessen, wenn Paganinis Musikertum auch nicht besser beschaffen war, als dasjenige der Virtuosenwelt überhaupt, so würde man doch sehr unrecht tun, ihn ohne weiteres mit dem Maße seiner Genossen messen zu wollen. Eine so außerordentliche Natur wie Paganini, darf in diesem wie in jedem andern Betracht eine Ausnahmestellung für sich in Anspruch nehmen. Er war eben kein gewöhnlicher Virtuose wie andere, denen es nur darauf ankommt, durch staunenerregende Fingerdressur zu glänzen. Von einem so untergeordneten Standpunkte hielt sich Paganini zur Hauptsache weit entfernt. Er wollte künstlerische Wirkungen hervorbringen und erzielte sie auf seine Art wirklich in einer bisher ungekannten Weise. Seine Technik trieb er keineswegs um ihrer selbst willen; sie war ihm Mittel zu einem Zweck, zwar nicht zu jenem höheren Zweck, den wir allgemein als das einzig wahre Ziel des ausübenden Künstlers erkennen, immerhin

aber doch zu einem solchen, dem ein Geistiges, phantastisch Geschautes und durchaus Charakteristisches innewohnt. Sehr bezeichnend erscheint es für Paganini, daß man, wie einstimmig von vielen Seiten bestätigt wird, bei seinem Spiel die Geige, als Tonwerkzeug gedacht, völlig vergaß, ein sprechender Beweis für die geistig zwingende Herrschaft, welche er ausübte. Dies wurde von allen denen nicht gebührend anerkannt, die geneigt waren, mit asketisch intolerantem Sinn nach einem fertigen, in Bereitschaft gehaltenen Schema jede Erscheinung zu beurteilen[1]). Unter ihnen befanden sich selbst Fachmänner wie Spohr. Ihm, dem höchst normal gearteten Meister, der sich nicht einmal durchaus mit Kunstheroen, wie Bach, Händel und Beethoven zu befreunden vermochte, waren derartige, von dem schulgerechten Wege abweichende Naturen, namentlich wenn sie seiner Meinung nach die Würde der Kunst zu verletzen schienen, zuwider. In einigermaßen geringschätzigem Tone bemerkte er, wie er schon in seinem zwölften Jahre die Wranitzkyschen Variationen über „Ich bin liederlich“ habe spielen können, worin alle jene Kunststücke vorkämen, mit denen Paganini später die Welt entzückte, — als ob die von ihm hervorgebrachten Wirkungen vornehmlich oder einzig in diesen Kunststücken beruhten, die übrigens doch noch andere technische Forderungen an den Spieler stellen, als der Wranitzkysche harmlose Scherz. Anerkennender sprach sich Spohr später aus, obwohl aus seinem Urteil hervorgeht, daß ihm Paganinis Erscheinung im ganzen genommen wenig sympathisch war. Er sagt: „Im Juni 1830 kam Paganini nach Cassel und gab zwei Konzerte im Theater, die ich mit dem höchsten Interesse anhörte. Seine linke Hand, sowie die immer reine Intonation schienen mir bewundernswürdig. In seinen Kompositionen und seinem Vortrage fand ich aber eine sonderbare Mischung von höchst Genialem und kindisch Geschmacklosem, wodurch man sich abwechselnd angezogen und abgestoßen fühlte, weshalb der Totaleindruck nach öfterem Hören für mich nicht befriedigend war“. Übrigens

1) In diese Kategorie gehört beispielsweise der Bericht Kästners in dessen „Römischen Studien“, welcher deutlich genug den verbissenen Winkelstandpunkt eines forcierten Klassizismus erkennen läßt. Es sei hierbei bemerkt, daß Paganini seinerzeit eine ganze, zum Teil polemische Literatur veranlaßte.

berichtet Spohr an einer andern Stelle in seiner Selbstbiographie, Paganini habe ihm in Venedig (Ende 1816) unter vier Augen gestanden, „seine Spielart sei für das große Publikum berechnet und verfehle bei diesem nie ihre Wirkung".

In einem andern Lichte als Spohrs Kundgebung erscheint der dem Künstler gewidmete, jugendlich schwärmerische Anteil Robert Schumanns. Er war eigens von Heidelberg nach Frankfurt hinübergefahren, um ihn zu hören. Nur die folgenden wenigen Worte: „Abends Paganini — Entzückung (war's nicht so?) — ferne Musik und Seligkeit im Bette —" verzeichnete er in betreff dieses Erlebnisses in sein Tagebuch. Doch lassen sie genügend seine warme Begeisterung erkennen. Bestätigt wird dieselbe durch Schumanns Bearbeitung der Paganinischen Violinkapricen für Pianoforte [1]).

Eine charakteristische, den Stempel unmittelbarer Auffassung tragende Schilderung gibt A. B. Marx in seinen „Erinnerungen" [2]) von Paganinis Wesen und Leistungen. Er schreibt: „Das Opernhaus war überfüllt. Alles harrte in Spannung. Irgend eine Ouverture war gespielt worden. Unhörbaren Schritts, unvorhergesehn, einer Erscheinung gleich, war er an seine Stelle gelangt, und schon tönte, sprach seine Geige zu der Menge, die noch athemlos hinstarrte nach dem todtenbleichen Manne mit den tief eingesunkenen, wie schwarze Diamanten aus dem bläulichen Weiß hervorfunkelnden Augen, mit der überkühn gezeichneten römischen Nase, mit der hochgewölbten Stirn, die sich aus dem schwarzen, wild durcheinander geworfenen Lockengewirr des Haupthaares hervorhob.

Bald nach diesem ersten Anblick traf ich mit dem seltsamen Manne bei Mendelssohn's am Familientisch zusammen. Er war still und sehr freundlich; nichts hätte einen Fremden auf phantastische oder gar unheimliche Vorstellungen gebracht. Und dennoch blieb der erste Eindruck haften. Der Mann erschien ein Verzauberter und wirkte verzaubernd, nicht auf mich allein, auf Diesen oder Jenen, sondern auf Alle.

---

1) S. Schumanns Biographie v. Verf. d. Blätter. Aufl. III, S. 79, 83.
2) Verlag von O. Jancke. Berlin 1865.

Nun stand er da, und sogleich hastiger Anfang des Ritornells, in dem er mit einzelnen Tonfunken das Orchester leitet und durchblitzt — ohne Vollendung einer Phrase, ja ohne Auflösung einer etwa ergriffenen Dissonanz; und nun der schmelzendste und kühnste Gesang, wie er nie auf einer Geige gedacht worden ist, der unbekümmert, unbewußt über alle Schwierigkeiten hinwegschreitet, in den sich die kühnsten Blitze eines höhnisch zerstörenden Humors werfen; bis sich das Auge zu tieferer, schwärzerer Glut entzündet, die Töne schneidender, stürzender rollen — daß man meint, er schlüge das Instrument; wie in wahnsinniger Liebespein jener unglückliche Jüngling das Bild der Treulosen, Gemordeten zart formt, und grimmig zertrümmert und wieder unter Thränen zart formt. Dann ein Fußstampfen — und das Orchester stürmt darein und verhallt in dem Donner des beispiellosen Enthusiasmus, den der Künstler kaum gewahrt, oder mit einem tief hinabdrückenden Blicke beantwortet, oder auch mit einem rundum schweifenden Lächeln, bei dem sich der Mund seltsam öffnet und die Zahnreihen hell zeigt; es scheint zu sagen: so müßt Ihr mir zujauchzen, welcher ich auch sei, welche Laune mir auch mein Leiden eingiebt, welche Lasten sich auch meinem Fuß angehängt und den jugendlich frohen, kühnen Schritt gelähmt haben. Ehe man dies denken kann, ist er dem Blick entzogen; und wer sein Bild in Auge und Geist gefaßt hat, begreift nur nicht, warum sie noch Musik machen, von Mozart und Mercadante, bis er wiederkommt.

Dann rollte er uns wohl ein Gemälde voller Lust auf: aber welcher! So hat vielleicht vor Ferdinand und Isabella von Spanien ein verkappter Maure den zerstörten Granatenhain, die Herrlichkeiten der noch in ihren Trümmern entzückenden Alhambra besungen, in der sein Volk, sein Haus, die Mutter und Geliebte, die zarten Geschwister hingeschlachtet wurden, daß er nun ganz vereinsamt durch die Welt zieht, und über den glühenden Sand der Wüste hinjagt, und auf Tod und Leben die Rückkehr wagt und die alte frohe Zither mißhandelt und peinigt zu jenen Tönen der Lust, und dabei in Schmerz vergeht vor dem verlorenen Paradiese.

Es war ein eigenthümlich Ding um diesen Mann. Was man äußerlich aus seinem Spiel herausnehmen und bewundern konnte, —

diese allen Andern unmöglich scheinenden Spielfiguren, diese Mischung von gestrichenen und gerissenen Tönen (coll' arco und pizzicato) in Einem schnell dahinrollenden Lauf, diese Oktavengänge auf Einer Saite (die tiefere Oktave in blitzschnellem, kaum merkbarem Vorschlag), das alles waren nur Mittel, bedeutete an sich für den Mann gar nichts; die innere Poesie seiner vor unsern Augen ihre Schöpfungen vollendenden Phantasie: das war es, was die Hörer gefangen nahm und dahin zog in die Ferne zu fremdartigen Gesichten.

Und wiederum, wenn diese Geige für sich erklang und bang erseufzte, wie in süßer Liebesnoth, oder wechselnd damit hastige Laute murmelte, wie eine geschäftige Alte zwischen Lachen und Weinen Botschaft und Trost, Liebesschwüre und höhnischen Verrath durcheinanderwirrt: das war nicht Geigenspiel, nicht Musik, sondern Zauberei — also doch Musik, nur nicht die landläufige."

Nur nicht die landläufige! das ist es eben, was manche zu einem absprechenden Urteil über Paganini verleitete. Um gerecht zu sein, muß man ihn als Spezialität an seiner Stelle gelten lassen, denn er offenbarte eine wirkliche Potenz, die dem Virtuosentum von métier abgeht. Freilich empfahl sich eine so scharf zugespitzte individuelle Erscheinung nicht als Muster des Violinspiels; noch weniger vermochte Paganini selbst eine Schule zu begründen. Daß dem also ist, beweisen seine Nachahmer, die es höchstens entweder nur bis zu karikierten oder zu schwächlich verwässerten Nachbildern, wenn nicht gar zu einem unerquicklichen Gemisch von beidem brachten.

Noch mehr! Bei reiflichem Nachdenken ist leicht zu erkennen, daß das Studium der Paganinischen Kompositionen keinen wesentlichen Gewinn ergibt. Man steigert seine innere Qualität als Violinspieler nicht im mindesten, macht sich nicht um eine Haaresbreite fähiger für den Dienst der Tonkunst, wenn man einfache und doppelte Flageolettöne in ganzen Tonfiguren, komplizierte Pizzicatos mit der linken Hand usw. virtuosenmäßig auszuführen imstande ist. Die Behauptung Guhrs [1]), das Studium des Flageolettspiels fördere und

1) S. dessen Werk: „Paganini's Kunst die Violine zu spielen", in welchem sich nähere Aufschlüsse über die technischen Mittel finden, deren Paganini sich bediente (Mainz, Schotts Söhne).

steigere die Reinheit der Intonation, erscheint mindestens zweifelhaft, wenn man sich vergegenwärtigt, daß ein Geiger wie Ernst z. B., welcher eine außerordentliche Gewandtheit darin besaß, häufig auffallend unsauber intonierte, während andere bedeutende Violinisten, die dieses Effektmittel durchaus ignorierten, völlig rein spielten. Auch würde das von Guhr zum Vorteil für die Intonation angeratene Flageolettstudium einen absolut reinen Saitenbezug erfordern, der jedoch in den seltensten Fällen herzustellen ist. Und selbst bei einem solchen erscheint es fraglich, ob die Griffpunkte aller Flageoletttöne mit den natürlichen Tönen genau zusammenfallen. Die Hauptsache bleibt offenbar immer ein feines, durch sorgfältiges Skalenstudium geschärftes Gehör.

Man könnte hier entgegnen, daß auch Ferd. David in seiner Violinschule der Übung des Flageolettspiels das Wort redet, indem er sagt, dasselbe habe den Nutzen, daß es zur vollkommenen Reinheit der Intonation führe. Sein Spiel lieferte indessen gleichfalls keinen Beweis für die Richtigkeit dieser Behauptung, da er bekanntlich mehrenteils etwas zu hoch intonierte.

Ein prinzipieller Gegner des Flageolettspiels war Ludw. Spohr. Er bemerkt über dasselbe in seiner Violinschule: „Wäre das Flageolett auch selbst ein Gewinn für die Kunst und eine Bereicherung des Violinspiels, die der gute Geschmack billigen könnte, so würde es durch Aufopferung eines großen und vollen Tones doch zu theuer erkauft werden, denn mit diesem ist es unvereinbar, weil die künstlichen Flageoletttöne nur bei ganz schwachem Bezug ansprechen, und auf diesem ist kein großer Ton möglich."

Daß es ausnahmsweise erwünscht sein kann, ein oder das andere Paganinische Stück zu spielen, um gewisse Eigentümlichkeiten des Autors kennen zu lernen, soll nicht in Abrede gestellt werden. Allein eine nachhaltigere Hingabe an seine Kompositionen ist einigermaßen bedenklich, weil sie, wie die Erfahrung gelehrt hat, zu einer abseitführenden Einseitigkeit und damit zu einer Entfernung von der eigentlichen Werktätigkeit des ausübenden Künstlers verleitet. Zudem gebricht es der Violinliteratur in keiner Beziehung an reichlich erschöpfendem Studienmaterial und es hat genug auserlesene Geiger gegeben, die

sich wenig oder gar nicht mit Paganinischen Kompositionen befaßt haben. Überdies bleibt die Wiedergabe seiner Werke, da sie nicht zugleich den Geist ihres Urhebers auf den Spieler übertragen, immer höchst problematisch: sie sind jener fabelhaften Sphinx vergleichbar, deren Rätsel, nachdem es vielen das Leben gekostet, nur von einem Ödipus gelöst werden konnte.

Bei weitem nicht alle unter dem Namen Paganinis erschienenen Kompositionen sind authentisch. Er selbst erkannte ausdrücklich nur die 24 geistreich gestalteten Capricci, o studi per Violino solo, op. 1; 12 Suonate per Violino e Chitarra, op. 2 und 3[1]), und 6 Quartetti per Violino, Contralto, Chitarra e Violoncello, op. 4 und 5 an. Von seinen Konzertstücken pflegte er nur die Orchesterpartie aufzuschreiben, um die Solostimme ausschließlich für sich zu reservieren. Doch hat es nicht an Leuten gefehlt, die das von ihm Gehörte, so gut es ging, nach der Erinnerung aufzeichneten. Aus diesem Grunde sind die von ihm bei seinen Lebzeiten und nach seinem Tode erschienenen Violinkompositionen, soweit sie nicht zu den vorgenannten gehören, wohl als apokryphe zu bezeichnen[2]).

Paganinis Einfluß auf das Violinspiel seiner Zeit äußerte sich am fühlbarsten und nachhaltigsten in der französischen Schule, während Deutschland nur in vereinzelten Fällen vorübergehend von demselben berührt wurde. Das Vaterland des Künstlers selbst begnügte sich mit dem Ruhme, ihn hervorgebracht zu haben und in einem zweiten Genueser Kinde einen Schüler von ihm zu besitzen.

Dieser ist Ernesto Camillo Sivori. Er wurde am 25. Oktbr. 1815 in Genua geboren, zeigte sehr frühzeitig ungewöhnliche Anlagen zum Violinspiel und war zunächst der Schüler Costas, durch den seine Fähigkeiten so trefflich entwickelt wurden, daß Paganini sich mit großem Interesse seiner höheren Ausbildung widmete. Diesem

---

1) In D. Alards „Maîtres classiques“ ist Nr. I aus op. 2 und Nr. XII aus op. 3 neu herausgegeben.

2) Riemann (Mus.-Lex. 5. Aufl.) gibt außer den obigen noch 2 Violinkonzerte (es-dur und h-moll op. 6 und 7), verschiedene Variationenwerke (op. 8, 9, 10, 12, 13 und eines ohne Opuszahl), sowie ein „Konzertallegro“ (op. 11) als echt an.

steigere die Reinheit der Intonation, erscheint mindestens zweifelhaft, wenn man sich vergegenwärtigt, daß ein Geiger wie Ernst z. B., welcher eine außerordentliche Gewandtheit darin besaß, häufig auffallend unsauber intonierte, während andere bedeutende Violinisten, die dieses Effektmittel durchaus ignorierten, völlig rein spielten. Auch würde das von Guhr zum Vorteil für die Intonation angeratene Flageolettstudium einen absolut reinen Saitenbezug erfordern, der jedoch in den seltensten Fällen herzustellen ist. Und selbst bei einem solchen erscheint es fraglich, ob die Griffpunkte aller Flageolettöne mit den natürlichen Tönen genau zusammenfallen. Die Hauptsache bleibt offenbar immer ein feines, durch sorgfältiges Skalenstudium geschärftes Gehör.

Man könnte hier entgegnen, daß auch Ferd. David in seiner Violinschule der Übung des Flageolettspiels das Wort redet, indem er sagt, dasselbe habe den Nutzen, daß es zur vollkommenen Reinheit der Intonation führe. Sein Spiel lieferte indessen gleichfalls keinen Beweis für die Richtigkeit dieser Behauptung, da er bekanntlich mehrenteils etwas zu hoch intonierte.

Ein prinzipieller Gegner des Flageolettspiels war Ludw. Spohr. Er bemerkt über dasselbe in seiner Violinschule: „Wäre das Flageolett auch selbst ein Gewinn für die Kunst und eine Bereicherung des Violinspiels, die der gute Geschmack billigen könnte, so würde es durch Aufopferung eines großen und vollen Tones doch zu theuer erkauft werden, denn mit diesem ist es unvereinbar, weil die künstlichen Flageolettöne nur bei ganz schwachem Bezug ansprechen, und auf diesem ist kein großer Ton möglich.“

Daß es ausnahmsweise erwünscht sein kann, ein oder das andere Paganinische Stück zu spielen, um gewisse Eigentümlichkeiten des Autors kennen zu lernen, soll nicht in Abrede gestellt werden. Allein eine nachhaltigere Hingabe an seine Kompositionen ist einigermaßen bedenklich, weil sie, wie die Erfahrung gelehrt hat, zu einer abseitführenden Einseitigkeit und damit zu einer Entfernung von der eigentlichen Werktätigkeit des ausübenden Künstlers verleitet. Zudem gebricht es der Violinliteratur in keiner Beziehung an reichlich erschöpfendem Studienmaterial und es hat genug auserlesene Geiger gegeben, die

sich wenig oder gar nicht mit Paganinischen Kompositionen befaßt haben. Überdies bleibt die Wiedergabe seiner Werke, da sie nicht zugleich den Geist ihres Urhebers auf den Spieler übertragen, immer höchst problematisch: sie sind jener fabelhaften Sphinx vergleichbar, deren Rätsel, nachdem es vielen das Leben gekostet, nur von einem Ödipus gelöst werden konnte.

Bei weitem nicht alle unter dem Namen Paganinis erschienenen Kompositionen sind authentisch. Er selbst erkannte ausdrücklich nur die 24 geistreich gestalteten Capricci, o studi per Violino solo, op. 1; 12 Suonate per Violino e Chitarra, op. 2 und 3[1]), und 6 Quartetti per Violino, Contralto, Chitarra e Violoncello, op. 4 und 5 an. Von seinen Konzertstücken pflegte er nur die Orchesterpartie aufzuschreiben, um die Solostimme ausschließlich für sich zu reservieren. Doch hat es nicht an Leuten gefehlt, die das von ihm Gehörte, so gut es ging, nach der Erinnerung aufzeichneten. Aus diesem Grunde sind die von ihm bei seinen Lebzeiten und nach seinem Tode erschienenen Violinkompositionen, soweit sie nicht zu den vorgenannten gehören, wohl als apokryphe zu bezeichnen[2]).

Paganinis Einfluß auf das Violinspiel seiner Zeit äußerte sich am fühlbarsten und nachhaltigsten in der französischen Schule, während Deutschland nur in vereinzelten Fällen vorübergehend von demselben berührt wurde. Das Vaterland des Künstlers selbst begnügte sich mit dem Ruhme, ihn hervorgebracht zu haben und in einem zweiten Genueser Kinde einen Schüler von ihm zu besitzen.

Dieser ist Ernesto Camillo Sivori. Er wurde am 25. Oktbr. 1815 in Genua geboren, zeigte sehr frühzeitig ungewöhnliche Anlagen zum Violinspiel und war zunächst der Schüler Costas, durch den seine Fähigkeiten so trefflich entwickelt wurden, daß Paganini sich mit großem Interesse seiner höheren Ausbildung widmete. Diesem

---

1) In D. Alards „Maîtres classiques“ ist Nr. I aus op. 2 und Nr. XII aus op. 3 neu herausgegeben.

2) Riemann (Mus.-Lex. 5. Aufl.) gibt außer den obigen noch 2 Violinkonzerte (es-dur und h-moll op. 6 und 7), verschiedene Variationenwerke (op. 8, 9, 10, 12, 13 und eines ohne Opuszahl), sowie ein „Konzertallegro“ (op. 11) als echt an.

Umstande muß die Richtung zugeschrieben werden, welche Sivori als Geiger vertrat, denn er gehörte dem exklusiven Virtuosentum an, und dieses besaß in ihm einen seiner namhaftesten Repräsentanten der Neuzeit.

Sivori gebot über eine Technik, die keine Schwierigkeit kannte. Seine Tonbildung war ungemein geklärt und wohllautend. Doch wußte er die schönen ihm zu Gebote stehenden Mittel keineswegs für höhere oder auch nur eigentümliche künstlerische Wirkungen zu verwerten. Es fehlte ihm eben gänzlich an jenen geistigen Eigenschaften, durch die das Virtuosentum sich, wie bei seinem Vorbilde, im einzelnen Falle rechtfertigen kann. Während Paganini das Unerhörte mit mächtiger Faust packte und alle Fesseln sprengend, in eigenwillig dämonischer Weise berückend darstellte, erging sich Sivori in Experimenten, deren unfruchtbares Wesen entweder gleichgültig läßt, oder höchstens nur ein tiefes Bedauern im Hinblick auf die offenbarte künstlerische Verirrung einzuflößen vermag. Unter anderem produzierte er in einem Mailänder Konzert [1]) (1860) eine von ihm komponierte Gewitterszene für Violine Solo, — eine Geschmacklosigkeit, die sich von selbst parodiert. Seine veröffentlichten Kompositionen, bestehend in Konzerten, Variationen 2c. sind, ganz seiner virtuosen Richtung entsprechend, ohne Kunstwert.

Das äußere Leben Sivoris ergibt folgende Notizen. Als zehnjähriger Knabe besuchte er in Paganinis Gesellschaft Frankreich und England. Längere Zeit lebte er dann wieder in der Heimat, um sich unter Beihilfe Giovanni Serras die notwendige theoretische Bildung anzueignen. 1839 begann er seine eigentliche Laufbahn als Konzertist, die ihn zunächst nach Rußland führte. 1841 war er in Belgien und Holland, 1843 in Paris und während der beiden folgenden Jahre in England. Von hier schiffte er sich 1846 nach Amerika ein, das er in seiner ganzen Ausdehnung von Norden bis Süden bereiste. 1850 kehrte er in seine Vaterstadt zurück. Die Erträgnisse seines bisherigen Gewinnes versprachen ihm ein ruhiges behagliches Leben. Doch durch einen unvorhergesehenen Zufall verlor er sein ganzes Vermögen,

1) Ich hörte ihn dort selbst.

und sah sich infolgedessen aufs neue genötigt, dem Erwerbe nachzugehen. Er wandte sich wieder nach England. Dann besuchte er (1853) die Schweiz. Auf dieser Reise brach er bei einem Umsturz des Wagens, in welchem er sich befand, einen Arm. Nach glücklich erfolgter Heilung widmete er sich wieder seinem Berufe und bereiste 1862—63 auch Deutschland. Er starb in Genua am 18. Febr. 1894, nahezu 80 Jahre alt.

Ein neuerer Violinspieler Italiens von bedeutendem Rufe war Antonio Bazzini, geb. am 11. März 1818 zu Brescia. Auch er gehörte der virtuosen Richtung an, unterschied sich aber von dem Gros seiner Genossen durch ein gesinnungsvolleres Streben. Dies offenbart sich namentlich in seinen Violinkompositionen, die zu den besseren des Salongenres gehören.

Schon seit seinem 13. Lebensjahre befleißigte sich Bazzini der Kompositionskunst. Sein Lehrer war der Mailänder Kapellmeister Faustino Camisoni. Mit 17 Jahren schrieb er einige Ouvertüren für das Theater seiner Vaterstadt. Zu gleicher Zeit wurde er Kapellmeister an der Brescianer Kirche San Filippo, für welche er Vespern und eine Messe schrieb. 1836 fand er Gelegenheit, sich vor Paganini hören zu lassen. Dieser riet ihm, sich als Konzertspieler bekannt zu machen, und so begab sich Bazzini auf Kunstreisen, die ihn nach Venedig, Triest, Wien, Pest, Dresden, Leipzig, Berlin und Kopenhagen führten. In die Heimat zurückgekehrt, durchzog er sein Vaterland und hierauf von 1848 an Frankreich und Spanien. Seine Leistungen waren in technischer Beziehung hervorragend: Bazzini gebot über eine große Gewandtheit in Bewältigung der bedeutendsten Schwierigkeiten. Aber die Wirkung seines Spiels wurde in etwas durch eine eigentümlich manirierte, häufig überreizte Ausdrucksweise beeinträchtigt. In reiferen Jahren gab Bazzini das virtuose Wanderleben auf und zog sich 1864 nach Brescia zurück, um sich vorzugsweise dem Schaffen zu widmen. Die Erzeugnisse seiner Muse werden in Italien geschätzt. Am Mailänder Konservatorium fand er 1873 eine einflußreiche Stellung als Lehrer der Theorie und Komposition. 1882 wurde er Direktor dieses Instituts. Er starb in Mailand am 10. Februar 1897.

Außer den vorgenannten Persönlichkeiten dürften als italienische Vertreter des Violinspieles im 19. Jahrhundert an dieser Stelle noch zu erwähnen sein: Nicola De-Giovanni, geb. 1802 in Genua, gest. am 14. Mai 1856 als Orchesterdirigent des Theaters in Parma; Francesco Bianchi, geb. am 20. November 1821 zu Asti, Orchesterdirektor am Theater in Turin; Cesare Trombini in Venedig, Schüler Mayseders; Luigi Arditi; Ferd. Pinto, Konzertmeister des Theaters S. Carlo und Lehrer des Violinspiels am Konservatorium zu Neapel, geb. 15. Juni 1815 zu Neapel, gest. daselbst im Januar 1880, und Papini.

Über die drei ersten dieser Männer, sowie über Pinto fehlen alle Nachrichten. Luigi Arditi, geb. 22. Juli 1822 in dem piemontesischen Städtchen Crescentino, besuchte die Mailänder Musikschule vom März 1836 bis zum September 1842. Nach vollendetem Studium im Violinspiel und in der Komposition trat er als Solist in einigen Städten seines engeren Heimatlandes auf, wurde dann Orchesterchef in Vercelli, Mailand und Turin, verließ aber die letztere dieser Stellungen, um in Gemeinschaft mit dem bekannten Kontrabaß-Virtuosen Bottesini zu konzertieren. Hierauf nahm er das Amt eines Orchesterchefs und Solospielers beim Theater in Havanna an, begab sich von dort nach Newyork, um in letzterer Stadt ebenfalls als Orchesterführer bei der Musikakademie tätig zu sein, folgte aber nach einiger Zeit einem von Konstantinopel an ihn ergangenen Ruf. Indes auch hier war seines Bleibens nicht: er nahm ein Engagement Lumleys als Orchesterdirigent bei der italienischen Oper in London an, wo er noch gegenwärtig lebt. Später leitete er dort auch sogenannte Promenadenkonzerte im Covent-Garden Theater.

Arditi hat sich auch als Tonsetzer, hauptsächlich aber durch eine Anzahl Gesangsstücke im galanten Salongenre bekannt gemacht, unter denen insbesondere der im Walzercharakter gehaltene „baccio“ viel gesungen worden ist. 1896 erschienen Lebenserinnerungen von ihm.

Guido Papini, geb. 1846 zu Camajore bei Lucca, machte seine Studien als Geiger unter Giorgettis Leitung in Florenz. Kaum hatte er es so weit gebracht, um sich mit Beifall hören zu lassen, als er auch schon wieder die betretene Künstlerlaufbahn aufgeben wollte.

Hiervon wurde er jedoch durch den Rat einsichtiger Leute zurückgehalten. Mit steigendem Erfolg konzertierte er dann in seinem Vaterlande, in Frankreich und in England, und erwarb sich dadurch einen künstlerisch geachteten Namen. Auch als Tonsetzer für sein Instrument betätigte er sich in mannigfacher Weise. Neuerdings hat er eine Violinschule veröffentlicht.

Die hier nicht genannten, bei den Schulen, denen sie angehören, zu findenden italischen Violinspieler des 19. Jahrhunderts mögen an dieser Stelle wenigstens mit Namen angeführt werden. Es sind Pietro Rovelli, die Schwestern Milanollo, Ettore Pinelli und endlich Teresina Tua.

V. Deutschland.

Die vielseitigen rühmlichen Bestrebungen Deutschlands im achtzehnten Jahrhundert, eine nationale Schule des Violinspiels aus den gegebenen Fundamenten der italienischen Kunst zu entwickeln und heranzubilden, gingen, je länger destomehr, einer schönen Verwirklichung entgegen. Im allgemeinen erwiesen sich Umstände und Bedingungen für das gedeihliche musikalische Fortschreiten Deutschlands ebenso günstig wie in der vorhergehenden Epoche. Wohl wurden die Gaue Germaniens abermals für lange Jahre von verheerenden Kriegen und einer schmachvollen Bedrückung der bonapartischen Fremdherrschaft heimgesucht; doch der deutsche Geist war mächtig genug, um nicht nur diese herbe Prüfung siegreich zu bewältigen, sondern auch mit einem höheren, gehobneren Bewußtsein seiner selbst daraus hervorzugehen. Ein erneutes Leben, ein gesteigerter Tatendrang befeuerte die Gemüter der durch eigene Kraft von dem Napoleonischen Joche befreiten Nation, und ein herrlich unvergleichliches Auferstehungsfest vollzog sich in Wissenschaft und Kunst. Zwar verlor die letztere,

insbesondere die Musik, insofern einigermaßen an Terrain, als ein Teil der kleineren Höfe, an denen die Tonkunst bisher Pflege gefunden hatte, durch die politischen Umwälzungen der Unterjochungs- und Befreiungskriege beseitigt wurde; allein dieser Verlust war im ganzen genommen unwesentlicher Natur, denn noch genug Stätten für den Kultus der Tonkunst blieben bestehen, und an diesen entwickelte sich in der Folge ein um so wirksameres Leben und Streben. Überdies machten sich einzelne größere Provinzstädte, vor allem aber Leipzig, um die Förderung musikalischer Interessen hochverdient. Dieser durch seine kommerzielle Bedeutung, sowie durch sein reich entwickeltes geistiges Leben altberühmte Ort besaß in dem von munizipalem Geist und echter Kunstliebe getragenen Gewandhauskonzerte seit 1781 ein Institut, welches sich unter Leitung bewährter Künstler nach und nach zu einer in seiner Art einzigen Pflanzschule für die Instrumentalmusik (Orchester- und Solospiel) erhob[1]). Nach den Befreiungskriegen, in denen es nur während 1813—1814 eine vorübergehende Unterbrechung erlitt, von neuem aufblühend, wurde es durch Felix Mendelssohn Bartholdy auf seinen Höhepunkt geführt. Zu dieser Zeit bildete Leipzig gewissermaßen den Areopag der musikalischen Welt. Sowohl für Tonsetzer als ausübende Künstler war es damals Ruhmes- und Ehrensache, dort ihre Produktionen vernehmen zu lassen, und wer in Leipzig entweder als Komponist, Spieler oder Sänger durchgedrungen war, hatte den besten Geleitsbrief für Deutschland und darüber hinaus gewonnen. Hiermit war aber Leipzigs musikalische Bedeutung keineswegs erschöpft. Das daselbst gegebene Beispiel spornte zur Nacheiferung in anderen Städten an. Hier und dort wurden Unternehmungen nach dem Vorbilde der Gewandhauskonzerte begründet, und heute gibt es in Deutschland kaum noch eine nennenswerte Stadt, die nicht aus eigenen Mitteln alljährlich einen feststehenden Zyklus von musikalischen Aufführungen besitzt. So trug denn auch in dieser Beziehung die ehrwürdige Kantorenstadt wesent-

1) Zur Vorgeschichte der Gewandhauskonzerte vergleiche man den gleichnamigen Artikel von Bernh. Friedr. Richter im Leipziger Tageblatt 1893. Ein Auszug desselben findet sich in den „Monatsheften f. Musikgeschichte“ Bd. 26 (1894), S. 14.

lich zu dem verallgemeinerten und reichen Musikleben bei, durch welches Deutschland sich gegenwärtig in hohem Grade auszeichnet.

Eine nicht zu unterschätzende Bereicherung wurde endlich der deutschen Kunstpflege auch durch die Begründung der Musikkonservatorien in Prag (1811), Wien (1821) und Leipzig (1843) zu teil, der weiterhin, obwohl nicht durchaus dem Bedürfnis entsprechend, die Eröffnung ähnlicher Anstalten in Köln, Berlin, München, Dresden, Stuttgart, Frankfurt und sehr vielen anderen Orten folgte.

Daß die eben angedeuteten Verhältnisse in ihrer Totalität nicht nur eine befruchtende Rückwirkung auf Deutschlands Musikzustände im allgemeinen, sondern speziell auch auf die Fortentwickelung des Violinspiels haben mußten, ist selbstverständlich.

1. Ausläufer der Berliner Schule und der Mannheimer-Münchener Schule.

Der vorige Abschnitt über das deutsche Violinspiel hat gezeigt, welche Bedeutung Dresden, Berlin, Mannheim, München und Wien für die Förderung dieses Kunstzweiges im achtzehnten Jahrhundert hatten.

Die erste der genannten Städte war nur für kurze Zeit der Schauplatz jener Bestrebungen, deren Betrachtung unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt, wogegen die Berliner Schule, allmählich absterbend, doch noch bis ins neunzehnte Jahrhundert hinein bemerkenswerte Lebenszeichen von sich gab. Wieder anknüpfend an Franz Bendas Zögling Carl Haack, haben wir zunächst dessen Schüler Möser, Seidler und Maurer zu berücksichtigen.

Carl Möser, geb. in Berlin am 24. Januar 1774, war der Sohn eines Trompeters im Zietenschen Husarenregiment, und erhielt von seinem Vater den ersten Violinunterricht. Die weitere Ausbildung übernahmen der Kammermusikus Böttcher und Konzertmeister Haack. Bald fand Möser eine Anstellung in der königlichen Kapelle, doch verlor er dieselbe plötzlich infolge eines zarten Verhältnisses mit der Gräfin de la Marck, einer natürlichen Tochter König Friedrich Wilhelms II. Durch die Umstände genötigt, Berlin zu verlassen,

begab er sich nach Hamburg. In dieser Stadt erhielt er durch die Begegnung mit Viotti und Rode Anregung zu erneuertem eifrigem Studium. Mannigfache Reisen, die er in der Folgezeit unternahm, erweiterten seine Fähigkeiten, und mit einem bedeutenden Zuwachs an künstlerischem Vermögen betrat er wieder Berlin, nachdem der König, dessen Ungnade er sich zugezogen, gestorben war. Doch fand er dort noch keinen festen Haltpunkt. Abermals wurde er veranlaßt, seine Vaterstadt zu verlassen, diesmal jedoch der Kriegsereignisse halber. Im Jahre 1811 aber wurde er bei der Reorganisation des königl. Kapellinstitutes für dasselbe als erster Violinist gewonnen. Während seiner letzten zehn Dienstjahre — er starb am 27. Januar 1851 — führte er außerdem den Titel eines königl. Kapellmeisters. Vorzüglich gerühmt werden Mösers Leistungen im Quartettspiel. Als Komponist für sein Instrument war er unbedeutend. Unter seinen zahlreichen Schülern sind Müller, Zimmermann und sein eigener Sohn August Möser hervorzuheben, der am 20. Dezember 1825 in Berlin geboren wurde und 1859 auf einer amerikanischen Kunstreise starb.

Carl Friedrich Müller, der Führer des ehedem berühmten, von dessen Söhnen fortgesetzten Streichquartetts, geb. am 11. November 1797 in Braunschweig, war der älteste Sohn des Braunschweiger Hofmusikus und Violinisten Ägidius Christoph Müller. Den ersten Musikunterricht empfing (nach Fétis' Angabe) Carl Fr. Müller bei seiner Mutter, dann wurde er Mösers Schüler in Berlin. Nach vollendetem Studium heimgekehrt, war er mehrere Dezennien hindurch herzoglicher erster Konzertmeister in seiner Vaterstadt. Er starb am 4. April 1873.

August Zimmermann, geb. am 28. März 1810 zu Zinndorf bei Straußberg, war seit 1828 Mitglied der königl. Kapelle in Berlin und machte sich namentlich durch seine, eine lange Reihe von Jahren hindurch gegebenen Quartettsoireen vorteilhaft bekannt. 1874 trat er in Ruhestand. Seitdem lebte er in Steglitz bei Berlin, wo er Ende Dezember 1891 starb. Unter seinen Schülern sind der bereits verstorbene Konzertmeister Tomasini in Neustrelitz und August Möser, dessen erste Studien Zimmermann leitete, sowie die Geiger Oertling und Rehfeldt hervorzuheben.

Der zweite Schüler Haacks, Ferdinand August Seidler, wurde am 13. September 1778 in Berlin geboren. Im Alter von zehn Jahren wirkte er bereits in der königl. Kapelle mit, welcher er definitiv 1793 nach erfolgter Konfirmation einverleibt wurde. Als Konzertspieler erwarb er sich einen geachteten Namen, nicht nur in Berlin, sondern auch auf seinen Reisen in Deutschland, Holland, Frankreich und Rußland. Nachdem er während der Jahre 1811 bis 1816 in Wien gelebt, betrat er seine Vaterstadt wieder und fand 1816 in der königl. Kapelle als Konzertmeister Anstellung. Er starb am 27. Febr. 1840. Spohr rühmt ihm schönen Ton und sauberes Spiel nach.

Louis Wilhelm Maurer endlich, geb. am 8. Febr. 1789 zu Potsdam, trat bereits mit 13 Jahren in Berlin als Solospieler auf. Hier blieb er längere Zeit. Im Verkehr mit ausgezeichneten Künstlern seine Leistungen unausgesetzt fördernd, fand er zugleich einen Wirkungskreis als Mitglied der königl. Kammermusik. Die über Deutschland bald darauf hereinbrechenden kriegerischen Ereignisse veranlaßten ihn indessen, 1806 seine Stellung aufzugeben. Er wandte sich nach Rußland. Auf der Reise dahin machte er in Riga die Bekanntschaft Rodes und Baillots, der er wertvolle Anregungen für sein Studium verdankte. Demnächst ging Maurer über Petersburg nach Moskau, um dort als Musikdirektor der Privatkapelle des Kammerherrn Wsjowologski vorzustehen. Diese Tätigkeit, welche zeitweilig durch die französische Okkupation und den Brand Moskaus unterbrochen wurde, fesselte ihn bis 1817. Im folgenden Jahre kehrte er nach Berlin zurück und besuchte von hier aus Paris, um sich daselbst öffentlich hören zu lassen. Eine inzwischen an ihn ergangene Berufung führte ihn dann nach Hannover zur Übernahme des Konzertmeisteramtes, welches er von 1819—1832 bekleidete. Seit dieser Zeit lebte und wirkte Maurer in Petersburg, wo er als Inspektor der kaiserl. Theaterorchester tätig war. Am 25. Oktober 1878 starb er dort, fast neunzig Jahre alt.

Maurers Spielweise war durch Gediegenheit und treffliche Durchbildung ausgezeichnet. Dem entsprechend sind seine Violinkompositionen, die den Einfluß der Viotti-Rode-Kreutzerschen Richtung nicht

verkennen lassen, von tüchtiger, solider Beschaffenheit, doch fehlt es ihnen an sinnlich schönem Reiz. Maurer hat nicht nur Violinkonzerte und -duetten geschrieben, sondern sich auch in den höheren Kunstgattungen, wie in der Symphonie, im Streichquartett und in der Opernkomposition versucht, freilich nur mit vorübergehendem Erfolg. Nur eines seiner Werke hat als ein Unikum der modernen Violinliteratur längere Zeit Beachtung gefunden: die Konzertante für vier Violinen und Orchesterbegleitung.

In München machte sich durch Cannabichs und Ferdinand Fränzls Tätigkeit eine Nachwirkung der Mannheimer Schule bis ins neunzehnte Jahrhundert geltend. Die bemerkenswertesten dort gebildeten Violinisten sind die Gebrüder Moralt, Bohrer und Täglichsbeck.

Die Gebrüder Moralt gehören einer Künstlerfamilie an, von welcher sich noch gegenwärtig ein Mitglied in der Münchener Hofkapelle befindet: es ist der königl. Kammermusiker und Soloviolinist Paul Moralt. Der älteste Sproß dieser Familie, Joseph Moralt, geb. am 5. August 1775 in Schwetzingen bei Mannheim, erlernte die Anfangsgründe der Musik beim Stadtmusikus Carl Geller und wurde dann Schüler des Violinisten Lops, welcher Kammermusikus beim Herzog Clemens von Bayern war. In der Komposition unterrichtete ihn Peter Winter. 1797 wurde er bei der Hofmusik angestellt, nachdem er mehrere Jahre vorher Accessist gewesen. Als Konzertspieler reiste er mehrfach im Auslande, namentlich in Frankreich, England und der Schweiz umher. Im Jahre 1800 erhielt er die Ernennung zum Konzertmeister der Münchener Hofkapelle. Mit seinen Geschwistern bildete er nach Art der braunschweigischen Gebrüder Müller ein Streichquartett, dem er auch außerhalb Münchens Geltung verschaffte. Er starb 1828.

Johann Baptiste Moralt, geb. 1777 in Mannheim, gest. 7. Oktober 1825 in München, war Schüler Carl Cannabichs. Er vertrat die zweite Violine in dem Quartett seines Bruders Joseph. Seit 1792 gehörte er der Münchener Kapelle an.

Der dritte hier zu erwähnende Bruder endlich, mit Vornamen Jacob, geb. 1780 in München, trat in dieselbe Kapelle 1797 ein und starb bereits 1803.

Anton Bohrer war der Sohn eines geschickten Trompeters und Kontrabassisten und wurde in München 1783 (nach Ledebur 1791) geboren. Sein Vater lehrte ihn die Anfangsgründe des Violinspiels, welches er unter Cannabichs Anleitung fortsetzte. In Begleitung des letzteren ging er nach Paris und wurde dort der Schüler Rudolph Kreutzers. Bei seiner Heimkehr fand er Aufnahme in die königl. Kapelle, begab sich dann in Gesellschaft seines Bruders auf Reisen und wurde 1823 als königl. Konzertmeister in Berlin angestellt. Infolge eines Zerwürfnisses mit Spontini gab er diese Stelle 1826 wieder auf. Bohrer wandte sich nun nach Paris, kehrte indessen von neuem nach Deutschland zurück und wurde 1834 Konzertmeister in Hannover. Hier starb er 1852. Von seinen zahlreichen Kompositionen ist nichts auf die Gegenwart gekommen.

Thomas Täglichsbeck, geb. am 31. Dezember 1799 zu Ansbach, ging 1816 nach München, um dort unter Rovelli das Studium der Violine zu betreiben. Vom Jahre 1827 ab widmete er sich, durch seine Berufung als Kapellmeister des Fürsten von Hohenzollern-Hechingen dazu veranlaßt, dem Direktionsfache. Bei der Mediatisierung seines Brotherrn 1848 folgte er demselben nach Löwenberg in Schlesien. 1854 trat er in Ruhestand, lebte darauf einige Zeit in Dresden und dann in München. In Baden-Baden starb er am 5. Oktober 1867. Täglichsbeck hat eine nicht geringe Zahl bereits völlig in Vergessenheit geratener Violinkompositionen veröffentlicht.

Sein Schüler und seit 1854 Amtsnachfolger bei der fürstl. hohenzollern-hechingischen Hofkapelle, Max Seifriz, geboren am 9. Oktbr. 1827 in Rottweil, machte sich durch Veröffentlichung einiger Kompositionen bekannt. Im Verein mit Edmund Singer gab er eine Violinschule heraus. Seit dem am 3. September 1869 erfolgten Tode des Fürsten Friedrich Wilhelm von Hohenzollern-Hechingen lebte Seifriz in Stuttgart, wo er 1871 zweiter Hofkapellmeister wurde und am 20. Dezember 1885 starb.

2. Ludwig Spohr und die Casseler Schule.

Während Berlins und Münchens Bedeutung für das Violinspiel allmählich verloren ging, erwuchs der Kunst in Ludwig Spohr jener Meister, welcher, durch die Traditionen der Mannheimer Schule genährt, als der eigentliche Schöpfer des deutschen Violinspiels und einer von allen fremdartigen Beimischungen befreiten nationalen Schule zu feiern ist. Sicher ist es kein Zufall, daß dieses epochemachende Ereignis genau in jenen Zeitpunkt fällt, in welchem die Instrumentalmusik durch Beethoven auf ihren Kulminationspunkt erhoben wurde. Doch waltet hierbei keineswegs eine tiefere musikalische Wechselwirkung vor; vielmehr war dies Zusammentreffen in den allgemeinen kunst- und kulturhistorischen Wandlungen begründet, die das neunzehnte Jahrhundert mit sich brachte und denen Deutschland insbesondere den unwiderstehlichen Antrieb zum Erringen einer höheren Selbständigkeit und Unabhängigkeit von den bisher vielfach bestimmenden Einwirkungen des Auslandes verdankte. Tatsächlich wurzelte Spohrs Tätigkeit nicht nur als Begründer der deutschen Violinschule, sondern überhaupt als schaffender Tonmeister zur Hauptsache in der Mozartschen Kunstanschauung. Seine künstlerischen Bestrebungen mußten sich daher notwendig in einem völlig diametralen Gegensatz zu jener Tonwelt bewegen, die ein Beethoven mit titanischer Gewalt heraufbeschwor. Nur für dessen früheste, im engen Anschluß an Haydn und Mozart geschaffene Werke besaß er noch Verständnis; je höher Beethovens Stern emporstieg, destomehr entzog er sich seinem Gesichtskreis, und ein Werk wie die C moll-Symphonie vermochte er nicht mehr zu würdigen.

Noch auffallender ist dieses Verhältnis bei der Wiener Violinschule, die sich in eigentümlicher Weise von der allseitig acceptierten Richtung Spohrs abzweigte. Denn obwohl unmittelbar von der klassischen, durch die Heroen deutscher Tonkunst erzeugten Atmosphäre umgeben und unausgesetzt berührt, entzog sie sich den Einflüssen derselben und verfolgte vielmehr schon vor Schuppanzighs Ableben überwiegend virtuose Tendenzen[1]). Dennoch ist die Bedeutung, zu der

1) Die abnorme Richtung, welche das Streichinstrumenten- und also auch

sich das Violinspiel in Deutschland mit Beginn des 19. Jahrhunderts erhob, ohne den damals blühenden Zustand der musikalischen Produktion überhaupt nicht denkbar. Es handelt sich eben hier um die gleichartigen Symptome des Aufschwunges in verschiedenen Zweigen einer und derselben Kunst.

Ludwig Spohr, geb. am 5. April 1784 zu Braunschweig, vereinigte alle Eigenschaften in sich, um das deutsche Violinspiel in voller Reinheit darzustellen und zu normieren. Er besaß vor allem einen echt deutschen Sinn, sodann aber bis zu schroffer Einseitigkeit ausgebildete Charakterfestigkeit, hervorragende künstlerische Begabung, gediegene Bildung, feinfühlige Empfindung und einen seltenen, harmonisch durchgebildeten Sinn für Maß, Ordnung und streng methodische Behandlung der Kunsttechnik. Man empfand bei der Begegnung dieser nicht nur durch eine riesige Statur, sondern auch durch eine würdige, ernste und gemessene Haltung ungewöhnlich imponierenden Persönlichkeit sogleich, daß man einen Mann vor sich habe, dessen Anschauungen und Prinzipien unantastbar seien. Frühzeitig begann er im elterlichen Hause der Tonkunst zu leben. Sein Vater, von Beruf Arzt, blies die Flöte, seine Mutter sang und spielte Klavier. Das gemeinschaftliche häufige Musiktreiben der Eltern gewährte dem Knaben den auf keine Weise zu ersetzenden Vorteil einer musikalischen Jugend. Durch den Gesang, welchen ihn seine Mutter bereits im fünften Lebensjahre lehrte, wurde er in die Musik eingeführt. Als ihm dann der Vater eine kleine Violine schenkte, spielte er die gesungenen Stücke auf derselben nach Gehör und übte dieses Instrument ohne irgend eine fremde Beihilfe. Bereits 1786 war ein Umzug der Familie von Braunschweig nach Seesen erfolgt, wohin Spohrs Vater als Physikus

das Violinspiel zu Anfang des 19. Jahrhunderts in Wien teilweise genommen hatte, ist durch ein, 1814 an die „Gesellschaft für Musikfreunde“ von dem damaligen Kapellmeister Salieri gerichtetes Sendschreiben gekennzeichnet, in welchem dieser sich mit aller Entschiedenheit im Interesse der wahren, echten Kunst gegen die „äußerst geschmacklose und grimmassirte Manier“ eines übertriebenen und falsch angebrachten Portamentospieles ausspricht, welches so wirke, wie ein weinendes Kind oder eine miauende Katze. Vergl. E. Hanslicks „Geschichte des Concertwesens in Wien“, S. 233, wo das Sendschreiben Salieris wörtlich abgedruckt ist.

versetzt worden war. Hier fand sich bald ein französischer Emigrant, namens Dufour ein, der eine bedeutende Fertigkeit auf der Violine und dem Violoncell besaß, und für den talentvollen Knaben als Lehrer gewonnen wurde. Daneben machte Spohr Kompositionsversuche auf eigene Hand. Die ersten derselben bestanden in Violinduetten.

Dufour erkannte bald die außerordentliche musikalische Begabung des Knaben und riet dem Vater, denselben die künstlerische Laufbahn betreten zu lassen. Bei der Abneigung des Großvaters gegen den Künstlerberuf jedoch, der damals noch vielfach mit Vorurteilen angesehen wurde, war dies nicht leicht auszuführen. Indes gelang es endlich doch, seine Zustimmung zu erlangen, und der junge Spohr wurde nach Braunschweig geschickt, um dort, zunächst unter Leitung des Kammermusikus Kunisch, das Studium der Violine ernstlich in Angriff zu nehmen. Gleichzeitig erteilte ihm der Organist Hartung theoretischen Unterricht, doch wurde derselbe durch die Kränklichkeit des Lehrers unterbrochen. Spohr ward nun mit Hilfe gediegener, ihm zugänglicher Tonwerke sein eigener Führer in der Kompositionslehre. Seine Vorliebe für Mozart zog ihn vorzugsweise zu den Schöpfungen dieses Meisters, der ihm auch für das ganze Leben fast ausschließliches Vorbild blieb. Seine Fortschritte auf der Violine waren so bedeutend, daß er nicht allein in öffentlichen Konzerten mit eigenen Kompositionen aufzutreten, sondern auch im Orchester mitzuwirken vermochte. Nichtsdestoweniger drang sein Lehrer Kunisch darauf, ihn dem Konzertmeister Maucourt [1]) zur weiteren Ausbildung zu übergeben. Nachdem er bei diesem einen einjährigen Kursus durchgemacht hatte, glaubte der Vater die Zeit gekommen, daß sein Sohn sich eine eigene Existenz gründen könne. Um den darauf hinzielenden Wünschen zu entsprechen, begab der vierzehnjährige Knabe sich, mutig entschlossen, sein tägliches Brot selbst zu verdienen, auf eine Kunstreise, die ihn zunächst nach Hamburg führte. Freilich hatte er ebensowenig einen klaren Begriff von der Bedeutung und Schwierigkeit seines Beginnens gehabt wie sein Vater. In Hamburg angelangt, wurde er aber bald darüber aufgeklärt. Er erreichte dort nichts und

---

1) Vgl. S. 373.

mußte sich entschließen, unverrichteter Sache wieder umzukehren. Sein Gepäck schickte er voraus, er selbst aber wanderte zu Fuß heimwärts. Unterwegs peinigte ihn indes der Gedanke, sich so ganz vergeblich von Braunschweig entfernt zu haben; ein heftiges Schamgefühl überkam ihn, und er dachte ernstlich darüber nach, welche Wendung er etwa seiner unliebsamen Erfahrung geben könne. Es fiel ihm ein, daß der Herzog von Braunschweig, welcher selbst Violine spielte [1]), ein großer Kunstfreund sei, und er beschloß, sich dessen Wohlwollen zu empfehlen. In Braunschweig wieder angelangt, entwarf er sofort eine Bittschrift an seinen Landesfürsten, paßte den Moment ab, wo derselbe seine Promenade im Schloßgarten machte, und überreichte sie ihm. Der Herzog, weit entfernt dieses Verhalten übel aufzunehmen, versprach dem jugendlichen Petenten vielmehr, nachdem er dessen Gesuch durchgelesen, sich seiner anzunehmen, knüpfte jedoch die Bedingung daran, zuvor ihn spielen zu hören. Er fand Gefallen an den Leistungen des Jünglings und ließ ihm nicht allein einen festen Platz in seiner Kapelle anweisen (1799), sondern eröffnete ihm auch die Hoffnung, für seine höhere künstlerische Ausbildung sorgen zu wollen. Und er hielt sein fürstlich gegebenes Wort. Nach einiger Zeit verwirklichte er die Hoffnungen des strebsamen Kunstjüngers und stellte ihm sogar frei, sich nach eigenem Ermessen der Leitung eines Meisters anzuvertrauen. Spohr entschied sich ohne Bedenken für Viotti. Man schrieb an denselben, doch die Antwort kam zurück, daß er Weinhändler geworden sei [2]), daß er sich nur noch selten mit Musik beschäftige und daher auch keine Schüler annehmen könne.

Nach Viotti, so berichtet Spohr selbst, war Ferdinand Eck damals der berühmteste Geiger. Auch an diesen wandte man sich vergeblich. Doch schlug er seinen jüngeren Bruder und Schüler Franz [3]) als Ersatzmann für sich vor. Franz Eck befand sich zu jener Zeit gerade auf einer Kunstreise in Deutschland. Um sich zu überzeugen, ob er der Künstler wirklich sei, den man für den beabsichtigten Zweck suchte,

---

1) Vgl. S. 307.
2) Vgl. S. 183.
3) Vgl. S. 279.

wurde er nach Braunschweig eingeladen. Er erschien bald, fand als Spieler den vollen Beifall des Fürsten, und Spohr wurde ihm für ein Jahr als Schüler übergeben. Da aber Eck eben auf einer Kunstreise nach Petersburg begriffen war, von der er nicht abstehen wollte, so mußte der neue Zögling sich bequemen, ihm dahin zu folgen. Man begab sich anfangs 1802 auf den Weg und langte mit mannigfachen, durch Ecks Konzertpläne veranlaßten Unterbrechungen, über Danzig, Königsberg, Memel, Mitau und Riga am 22. Dezember desselben Jahres in der russischen Hauptstadt an, in welcher Spohr bis Anfang Juni 1803 verweilte. Am lebhaftesten wurde der Unterricht während des mehrmonatlichen Sommeraufenthaltes (1802) in Strelitz betrieben.

So nahm denn Spohr durch Eck die Prinzipien der Mannheimer Schule in sich auf, die in ihm weiter fortlebte und durch ihn gleichsam ihre Apotheose feierte. Doch hat man hierbei nicht zu übersehen, daß die reiche Begabung, welche unser Meister neben echter Kunstweihe, Idealität des Strebens und wahrhaftem Sinnesadel herzubrachte, mindestens den Gewinn der ihm zu teil gewordenen Überlieferungen aufwog, und daß nur durch das Zusammenwirken beider Faktoren ein so glückliches Resultat möglich wurde, wie es sich in ihm darstellte. Manch wichtiger Teil der Violintechnik war bei ihm freilich nachzuholen und zu ergänzen. In richtiger Würdigung dieses Umstandes sagt er selbst, er habe in vielen wesentlichen Dingen, namentlich die Bogenführung betreffend, sein Spiel umformen müssen, — ein Geständnis, das sehr vernehmlich zu Spohrs Gunsten spricht, wenn man bedenkt, daß er die technischen Mängel seiner Violinbehandlung willig erkannte und sein Verhältnis als Schüler zu Eck niemals außer Augen setzte, obwohl er nach Seite des künstlerischen Verständnisses und der geistigen Reife bereits weit über seinem Lehrmeister stand[1]).

Spohr war zwar nach diesem Lehrjahre noch nicht der vollendete Violinspieler, der später die Bewunderung der musikalischen Welt erregte, aber er befand sich nun doch auf dem richtigen Wege und konnte keinen Fehltritt mehr tun. Bei seinem anfangs Juli 1803 erfolgten

---

1) Vgl. S. 280.

Eintreffen in der Heimat fand Spohr in Braunschweig Rode, der dem noch immer lernbegierigen Jüngling erneuerte Anregung zum Studium gab. Der französische, damals auf seinem Höhepunkte stehende Meister regte ihn so mächtig an, daß er es ihm beim Einüben seiner Kompositionen nachzutun suchte. „Es gelang mir“, so bemerkt er selbst, „dies auch nicht übel, und ich war bis zu dem Zeitpunkte, wo ich mir nach und nach eine eigene Spielweise gebildet hatte, wohl unter allen damaligen Geigern die getreueste Kopie von Rode.“

Nachdem Spohr in seiner Vaterstadt durch das öffentliche Auftreten in einem eigenen Konzerte Proben seiner Fortschritte abgelegt hatte, wurde er sofort in der herzogl. Kapelle bei der ersten Violine angestellt. Wie aufmunternd diese Auszeichnung für ihn sein mochte, so hegte er doch im stillen weitergehende Pläne, die ihn auch sehr bald dem Braunschweiger Musikleben für immer entzogen. Zunächst hatte er den leicht erklärlichen Wunsch, sich in weiteren Kreisen bekannt zu machen. Eine Reise, die Spohr zu diesem Zwecke im Jahre 1804 nach Paris angetreten hatte, verunglückte, da ihm unmittelbar vor Göttingen seine kostbare Guarnerigeige vom Wagen gestohlen wurde, die ihm in Petersburg von einem Verehrer seines Spiels geschenkt worden war. Er kehrte sogleich nach Braunschweig zurück und rüstete sich durch Ankauf eines anderen Instrumentes zu einem neuen Ausflug, der ihn nach Leipzig, Dresden und Berlin führte. Welch eine hohe Stufe vollendeter Meisterschaft Spohr damals bereits erklommen hatte, geht aus einem Urteil Rochlitzens hervor, der über ihn schrieb: „Seine Individualität reizt ihn am meisten zum Großen und in sanfter Wehmuth Schwärmenden. Vollkommene Reinheit, Sicherheit, Präcision, die ausgezeichnetste Fertigkeit, alle Arten des Bogenstrichs, alle Verschiedenheiten des Geigentones, die ungezwungenste Leichtigkeit in der Handhabung von diesem Allen, das macht ihn zu einem der geschicktesten Virtuosen. Aber die Seele, die er seinem Spiel einhaucht, der Flug der Phantasie, das Feuer, die Zartheit, die Innigkeit des Gefühls, der feine Geschmack und nun seine Einsicht in den Geist der verschiedensten Kompositionen und seine Kunst jede in diesem ihren Geiste darzustellen, das macht ihn zum wahren Künstler“.

Spohrs Name als Violinspieler gelangte sehr schnell im Vaterlande zur Geltung, und bereits 1805 erhielt er eine Berufung als Konzertmeister an den Gothaischen Hof. Er trat seine Stellung dort am 1. Oktober desselben Jahres an. Bald (am 2. Februar 1806) wählte er in der ausgezeichneten Harfenspielerin Dorette Scheidler auch eine Lebensgefährtin, mit der er gemeinschaftlich eine Kunstreise antrat; auf dieser besuchte er abermals Leipzig und Dresden, dann aber Prag, München und (1807) Stuttgart[1]. Nach zweijähriger Ruhe konzertierte das Künstlerpaar in den Hauptstädten Norddeutschlands. Bei seiner Anwesenheit in Wien während des Jahres 1812 fand Spohr nicht nur eine glänzende Aufnahme, sondern es wurde ihm auch das Anerbieten gemacht, beim Theater an der Wien die Funktion des Orchesterdirektors (Konzertmeisters) zu übernehmen. Er vermochte der Lockung nicht zu widerstehen, einem so ehrenvollen Wirkungskreis an der Stätte der deutschen Musikkoryphäen vorzustehen, löste sein amtliches Verhältnis in Gotha und siedelte 1813 nach der Kaiserstadt über. Besonderes Interesse gewann für ihn dort eine erneuerte Begegnung mit Rode. Dieser Künstler, bei seiner ersten Anwesenheit in Wien einstimmig bewundert, vermochte sich nicht mehr neben Spohr zu behaupten[2], der sich in jugendlichem Feuer dazu hinreißen ließ, diesen Umstand in einer, wie er selbst mit ehrenhafter Offenheit zugesteht, keineswegs schönen Weise auszubeuten. Er berichtet hierüber: „Bei der häufigen Gelegenheit, Rode zu hören, überzeugte ich mich immer mehr, daß dieser der vollkommene Geiger der früheren Zeit nicht mehr war. Durch die ewige Wiederholung derselben und immer derselben Kompositionen hatte sich in den Vortrag nach und nach eine Manier eingeschlichen, die nun nahe an Karikatur grenzte. Ich hatte die Unverschämtheit ihm dies anzudeuten, indem ich ihn fragte, ob er sich denn gar nicht mehr erinnere, wie er seine Kompositionen vor 10 Jahren gespielt habe. Ja, ich steigerte meine Impertinenz so weit, daß ich die Variationen in G-dur auflegte und ihm sagte, ich wolle sie ihm genau in der Weise vortragen,

---

1) Vgl. S. 292.
2) Vergl. S. 382.

wie ich sie vor zehn Jahren so oft von ihm gehört hätte. Nach beendigtem Spiel brach die Gesellschaft in großen Jubel aus, und so mußte mir denn Rode Schicklichkeitshalber ein Bravo zurufen; doch sah man deutlich, daß er sich durch meine Indelikatesse verletzt fühlte. Und dies mit allem Recht. Ich schämte mich bald derselben und erwähne des Vorfalls jetzt nur, um zu zeigen, wie sehr ich mich damals als Geiger fühlte".

Welch eine hohe Bedeutung Spohr nichtsdestoweniger Rode zuerkannte, beweist der Umstand, daß er dessen A moll-Konzert seiner Violinschule als Musterwerk der Gattung einverleibte. Freilich ist die von ihm hinzugefügte Bezeichnung der Prinzipalstimme nicht in der Rodeschen, sondern durchaus in seiner eigenen Manier, in die er sich je länger je mehr verloren hatte, ohne es selbst zu wissen.

Spohrs Aufenthalt in Wien währte nur zwei Jahre; er wurde durch ein Zerwürfnis mit dem Theaterdirektor Palfy beendet, welches ihm seine Stellung verleidet hatte. Als interimistischen Wohnort wählte er das ihm vorher liebgewordene Gotha. Das Bedürfnis nach der gewohnten Tätigkeit ließ ihm indes dort keine Ruhe, und in Ermangelung eines amtlichen Wirkungskreises entschloß er sich, nachdem er ein paar kleinere Ausflüge gemacht, zu einer italienischen Reise, welche Ende 1815 angetreten wurde. Er schlug den Weg über Nürnberg und München ein und betrat das Land der Künste von Venedig her, jedoch ohne jede innerste Seelenbefriedigung, die sonst so leicht Künstlernaturen bei einem Aufenthalte in Italien zu erfüllen und zu beherrschen pflegt. Hieran dürfte einerseits die exklusive deutsche Gefühls- und Denkungsart Spohrs, andererseits aber der damals schon sehr fühlbare Verfall der italienischen Musik teil haben. Indes auch die minder enthusiastische Aufnahme, welche er bei dem geringeren Interesse der Italiener für Instrumentalmusik als ausübender Künstler dort fand, mochte ihn einigermaßen verstimmt haben [1]). Spohr dehnte seine Reise bis Neapel aus und kehrte dann in die Heimat zurück. Noch aber war seine Wanderlust nicht gestillt. Im

1) S. die Selbstbiographie Spohrs über diese Reise, welche in dieser wie in anderen Beziehungen Spezielleres enthält.

Jahre 1820 besuchte er England und Frankreich oder, was ziemlich dasselbe ist, London und Paris. Das erstere Land, dessen Einladungen er weiterhin mehrfach Folge leistete, bereitete ihm zahlreiche Triumphe, und kaum ist ein Künstler dort jemals mehr und dauernder geehrt worden als er. Nicht nur begeisterte man sich für sein Meisterspiel, sondern auch für seine größeren Instrumental- und Vokalwerke. In Paris dagegen fand Spohr eine ziemlich engherzige und reservierte Beurteilung, sowohl seitens der Künstlerschaft als der Kritik. Über das Verhalten der letzteren äußert er sich selbst: „In allen diesen Berichten spricht sich die französische Eitelkeit recht selbstgefällig aus. Alle fangen damit an, ihre eigenen Künstler und ihre Kunstbildung über die aller anderen Nationen zu erheben; sie meinen, das Land, welches die Herren Baillot, Lafont und Habeneck besitzt, brauche kein anderes um seine Geiger zu beneiden. Ein Kritiker sagt: M. Spohr comme exécutant, est un homme de mérite; il a deux qualités rares et précieuses, la pûreté et la justesse, schließt dann aber seine Phrase: s'il reste quelque temps à Paris, il pourra perfectionner son goût, et retourner ensuite, former celui des bons allemands. Wenn doch der gute Mann wüßte, was die bons allemands von dem Kunstgeschmacke der Franzosen denken!!!" Über die Aufnahme seiner Kompositionen im Privatverkehr bemerkt er: „Jeder reitet nur sein Paradepferd vor; da giebt es nichts als Airs variés, Rondos favoris, Nocturnos und dergl. Bagatellen mehr, und wenn dies alles auch noch so inkorrekt und fade ist, es verfehlt seine Wirkung nie, wenn es nur recht glatt und süß vorgetragen wird. Arm an solchen niedlichen Kleinigkeiten, bin ich mit meiner ernsten deutschen Musik übel dran, und habe in solchen Musikgesellschaften nicht selten das Gefühl eines Menschen, der zu Leuten spricht, die seine Sprache nicht verstehen; denn wenn ich auch manchmal von diesem oder jenem Zuhörer das Lob, was er meinem Spiele zollt, mit auf die Kompositionen ausgedehnt höre, so darf ich darauf nicht stolz sein, da er gleich nachher die trivialsten Sachen mit denselben Lobsprüchen begleitet. Man erröthet, von solchen Kennern gelobt zu werden".

Nachdem Spohr dem allgemein befolgten Brauch der Zeit, die

großen Sammelplätze des modernen Virtuosentums zu besuchen, seinen Tribut dargebracht hatte, fand er einen Wirkungskreis, der ihn mehr als bisher an die Scholle fesselte und ihm die Möglichkeit gewährte, eine fruchtbare Tätigkeit für die Tonkunst zu entfalten. Die Intendanz des Hoftheaters zu Kassel war bemüht, eine bedeutende Persönlichkeit für das neu zu besetzende Kapellmeisteramt zu gewinnen und hatte C. M. v. Weber einen dahin zielenden Antrag gemacht. Dieser Meister lehnte indessen das Anerbieten ab und wies auf Spohr hin, der auch wirklich gewählt wurde. Er verließ Dresden, wo er sich erst im Jahre vorher niedergelassen und trat seine Funktion als Dirigent der kurfürstlichen Kapelle und des Hoftheaters zu Neujahr 1822 an, nebenbei fleißig schaffend und ein segensreiches Lehramt ausübend. Von hier ab gestaltete sich Spohrs äußeres Leben ruhiger, gleichmäßiger. Er fand zwar in der Folge immer noch häufig Veranlassung, Kassel zeitweilig zu verlassen, um auswärts, besonders in England, entweder als Solospieler aufzutreten, eines und das andere seiner Werke zu dirigieren oder auch ganze Musikfeste zu leiten[1]), doch waren hiermit immer nur kürzere Unterbrechungen seines Kasseler Wirkens verbunden. Ein herber Verlust betraf ihn 1834, da er in diesem Jahre seine Gattin verlor. Die fühlbare Lücke des Daseins zu ersetzen, reichte er Marianne Pfeifer[2]), der Tochter eines höheren Justizbeamten in Kassel, 1836 seine Hand. Unter vielbewegtem Wirken und Schaffen kam allmählich das Jahr 1850 heran, in welchem Spohr sich zum letztenmal öffentlich und zwar als Quartettspieler hören ließ, und endlich auch das Jahr 1857, welches ihm die — nicht freiwillige — Versetzung in den Ruhestand brachte. Fast gleichzeitig hatte er das Unglück, einen Arm zu brechen. Zwei Jahre später, am 22. Oktober 1859, schied er aus diesem Leben, aufrichtig betrauert von allen denen, welche seine Bedeutung für die deutsche Tonkunst zu würdigen vermochten und erkannt hatten, daß mit ihm einer der letzten bedeutsamen Vertreter unserer klassischen Musikepoche dahingegangen war. Am 5. April 1883 wurde dem um die vaterländische Kunst

1) Auch hierüber gibt die Autobiographie Spohrs nähere Aufschlüsse.
2) Sie starb am 4. Januar 1892, 87 Jahre alt, zu Kassel.

hochverdienten Meister an der Stätte seines langjährigen Wirkens ein seiner würdiges Denkmal errichtet.

Spohr war nicht nur ein ausgezeichneter, tiefgebildeter Künstler von gediegenster, wenn auch stark ausgeprägter einseitiger Richtung, sondern zugleich eine wahre, biedere, gerade und gesinnungsvolle Natur, mit einem Wort: ein echt deutscher Mann. Freimütig trat er allem entgegen, was seinem Wesen widerstrebte oder seinen innersten Überzeugungen zuwiderlief, obwohl nicht immer in der schonendsten Form, doch ohne absichtlich zu verletzen. Dabei besaß er ein schönes Gefühl der persönlichen Würde, die er selbst unter Umständen zu wahren wußte, in denen andere um des zu erringenden Vorteils halber sicher geschwiegen und geduldet hätten. Sehr charakteristisch erscheint es, daß Spohr schon in seiner Jugend hierin einen richtigen Takt besaß. Als vierzehnjähriger Knabe ließ er sich beim Herzog von Braunschweig melden, der ihn zu sich beschieden hatte. Der Kammerdiener redete ihn mit „Er“ an, und Spohr erwidert dies nicht nur sofort, sondern erklärt auch dem Herzog, dessen Wohlwollen er doch in Anspruch nahm, auf der Stelle, daß „er sich eine derartige Behandlung ernstlich verbitten müsse“. Aber nicht nur für seine eigene, sondern auch für die Würde der Kunst trat er mit voller Entschiedenheit auf, wenn er sie gemißbraucht oder auch nur verletzt glaubte. Als er, kaum durch Verfügung des Herzogs von Braunschweig in dessen Kapelle aufgenommen, bei Hofe spielen sollte, fand er Gelegenheit dies zu betätigen. Er teilt selbst über diesen Vorfall folgendes mit: „Die Hofconcerte bei der Herzogin fanden in jeder Woche einmal statt und waren der Hofcapelle im höchsten Grade zuwider, da nach damaliger Sitte während der Musik Karten gespielt wurde. Um dabei nicht gestört zu werden, hatte die Herzogin befohlen, daß das Orchester immer piano spiele. Der Capellmeister ließ daher Trompeten und Pauken weg und hielt streng darauf, daß nie eine Forte zur Kraft kam. Da dies in Symphonien, so leise auch die Kapelle spielte, nicht immer ganz zu vermeiden war, so ließ die Herzogin auch noch einen dicken Teppich dem Orchester unterbreiten, um den Schall zu dämpfen. Nun hörte man das „ich spiele, ich passe“ u. s. w. allerdings lauter als die Musik.“

Spohr debütierte in einem dieser Hofkonzerte mit einer selbstverfaßten Komposition. „Erfüllt von meinem Werke", so berichtet er weiter, „welches ich zum ersten Male mit Orchester hörte, vergaß ich ganz des Verbots und spielte mit aller Kraft und allem Feuer der Begeisterung, so daß ich selbst das Orchester mit fortriß. Plötzlich wurde ich mitten im Solo von einem Lakai am Arm gefaßt, der mir zuflüsterte: „die Frau Herzogin läßt Ihnen sagen, Sie sollen nicht so mörderlich darauf losstreichen!" Wüthend über diese Störung spielte ich wo möglich nur noch stärker, mußte mir aber auch nachher einen Verweis vom Hofmarschall gefallen lassen."

Eine andere Probe seiner Denkungsart legte Spohr als achtzehnjähriger Jüngling während seines Danziger Aufenthaltes (1802) ab. Eine Dame der dortigen Geldaristokratie, welche ihm einen besondern Anteil schenkte, ließ sich von ihm seine Jugenderlebnisse erzählen, und fragte ihn im Laufe der Unterhaltung, ob er nicht doch besser getan haben würde, statt der Kunst sich dem Berufe seines Vaters zu widmen. Der Befragte blieb die Antwort nicht schuldig und erwiderte: „So hoch der Geist über dem Körper steht, so hoch steht auch Der, welcher sich der Veredlung des Geistes widmet, über Dem, der nur den vergänglichen Körper pflegt". Ergänzt wird diese, von einer bei so jungen Jahren seltenen Reife des Geistes zeugende Äußerung durch Spohrs Verhalten bei seiner ersten Anwesenheit in Leipzig (1803). Er spielte dort mit anderen Kunstgenossen in einer Gesellschaft eines der ersten Streichquartette von Beethoven, sah sich aber genötigt, den Vortrag plötzlich zu unterbrechen, weil die Anwesenden eine laute Konversation führten. Als der Wirt des Hauses über Spohrs Verhalten ein Befremden zeigte, bemerkte der Künstler: „Ich war bisher gewohnt, daß man meinem Spiele mit Aufmerksamkeit zuhörte. Da dies hier nicht geschah, so glaubte ich der Gesellschaft gefällig zu sein, indem ich aufhörte". Auf den Wunsch des Gastgebers setzte Spohr indes den Vortrag des nicht beendeten Musikstückes fort, und hatte die Genugtuung, daß nun alles sich lautlos still verhielt.

Wahrhaft verdient machte sich Spohr um die gesellschaftliche Stellung des Musikers durch den energischen Widerstand, welchen er dem hochmütigen Gebaren des englischen Kastengeistes entgegensetzte.

Bekanntlich herrschte dort ehedem in den Kreisen der „vornehmen Gesellschaft" die Unsitte, die zur Unterhaltung kleinerer und größerer Privatzirkel herbeigezogenen Künstler in besonderen, von der Gesellschaft entfernten Räumen abzusperren und beim Beginn der musikalischen Vorträge durch eine Seitentür den anwesenden Gästen einzeln und nacheinander vorzuführen. Wer sein Pensum absolviert hatte, verschwand dann ebenso wie er eingetreten war. Als nun Spohr bei seiner ersten Anwesenheit in London (1820) vom Herzog von Clarence eine Einladung empfing, mit seiner Gattin in einer derartigen musikalischen Soiree mitzuwirken, folgte er derselben mit dem festen Vorsatze, sich der üblichen, menagerieartigen Behandlung um jeden Preis zu entziehen. Bei seinem Eintritt ins Haus bedeutete man ihn, daß er sich in das Wartezimmer der musikalischen Opfer des Abends zu verfügen habe. Ohne sich jedoch in eine Erörterung darüber einzulassen, begab er sich ohne weiteres nach den Gesellschaftsräumen. „Die Herzogin", so erzählt er, „eingedenk der deutschen Sitte [1]), erhob sich sogleich von ihrem Platze, kam meiner Frau einige Schritte entgegen, und führte sie zum Damenkreise. Auch der Herzog bewillkommnete mich mit einigen freundlichen Worten und stellte mich den umstehenden Herren vor. Als das Concert beginnen sollte, ließ der Haushofmeister die eingeladenen Künstler, nach der Reihe, wie das Programm sie nannte, heraufholen. Sie erschienen mit dem Notenblatte oder dem Instrument in der Hand, begrüßten die Gesellschaft mit einer tiefen Verbeugung, die, so viel ich bemerkte, von Niemandem als von der Herzogin erwidert wurde, und begannen ihre Vorträge. Es war die Elite der ausgezeichnetsten Sänger und Virtuosen Londons und ihre Leistungen waren fast alle entzückend schön. Das schien das vornehme Auditorium aber nicht zu fühlen; denn die Konversation riß keinen Augenblick ab. Nur als eine sehr beliebte Sängerin auftrat, wurde es etwas ruhiger und man hörte einige leise Bravo, für die sie sich sogleich durch tiefe Verbeugungen bedankte. Ich ärgerte mich sehr über die Entwürdigung der Kunst und noch mehr über die Künstler, die sich solche Behandlung gefallen ließen, und hatte die

1) Sie war eine deutsche Prinzessin.

größte Lust, gar nicht zu spielen. Ich zögerte daher, als die Reihe an mich kam, absichtlich so lange, bis der Herzog, wahrscheinlich auf einen Wink seiner Gemahlin, mich selbst zum Spielen aufforderte. Nun erst ließ ich durch einen Diener mein Violinkästchen heraufholen und begann dann meinen Vortrag, ohne die übliche Verbeugung zu machen. Alle diese Umstände mochten die Aufmerksamkeit der Gesellschaft erregt haben, denn es herrschte während meines Spiels eine große Stille im Saal. Als ich geendet hatte, applaudirte das herzogliche Paar, und die Gäste stimmten mit ein. Nun erst dankte ich durch eine Verbeugung. Bald darauf schloß das Concert und die Musiker zogen sich zurück. Hatte es nun schon Sensation erregt, daß wir uns der Gesellschaft anschlossen, so steigerte sich diese noch um Vieles, als man sah, daß wir auch zum Souper dablieben, und bei demselben von den herzoglichen Wirthen mit großer Aufmerksamkeit behandelt wurden."

Das von Spohr gegebene Beispiel hatte zur Folge, daß man in den vornehmen Kreisen Englands nach und nach mit dem herkömmlichen Vorurteil brach und denjenigen, die zur Verschönerung des gesellschaftlichen Lebens so wesentlich beitragen, eine äußerlich wenigstens gleichberechtigte soziale Stellung zuerkannte. Und doch blieb dem trefflichen Meister schließlich nicht die bittere Erfahrung erspart, daß jeder Mensch mehr oder minder ein Sklave der Verhältnisse ist, von denen er sich entweder freiwillig oder auch notgedrungen abhängig macht. Veranlassung dazu gab eine Kontroverse mit seinem 1866 mediatisierten Landesfürsten, welcher dem freidenkenden, gegen die Hassenpflugsche Willkürherrschaft eingenommenen Meister einmal die Konsequenzen des Beamtenstandes in unliebsamer Weise fühlbar machen wollte.

Spohr hatte kontraktlich einen jährlichen Urlaub von 6—8 Wochen zu fordern, der ihm jederzeit während der Sommerferien des Hoftheaters gewährt worden war. Obwohl er kein schriftliches Dokument darüber besaß, zu welcher Zeit speziell ihm dieser Urlaub zustehe, so glaubte er sich hierin an das langjährige Herkommen halten zu dürfen. Als er aber im Sommer 1852 seine gewöhnliche Ferienreise antreten wollte, wurde ihm wider Erwarten der Urlaub verweigert. Im Be-

wußtsein seines guten Rechtes entfernte er sich, nachdem er deshalb eine amtliche Anzeige gemacht, trotzdem von Kassel. Es wurde ihm dafür eine Geldbuße von 350 Talern zuerkannt, und nach einem mehr als vier Jahre währenden Prozeß mit dem Staatsanwalt, welchen er wegen „widerrechtlicher Gehaltsentziehung" verklagte, mußte er sich dieser Verurteilung unterwerfen.

Dieser Erfahrung folgte bald eine noch kränkendere, da sie nicht einmal, wie die erste, den Schein des Rechtes für sich hatte. Spohr wurde, obwohl ihm bei seinem Amtsantritte der volle Gehalt bis zum Tode zugesichert worden war, durch seine Ende 1857 erfolgte Pensionierung um einen Teil seiner Einkünfte gebracht. Er schrieb darüber an seinen Schüler Bott: „Daß ich vom Kurfürsten, ohne mein Verlangen, in den Ruhestand versetzt worden bin, und daß er mich, trotzdem ich mir meinen Gehalt auf Lebenszeit ausbedungen hatte, mit 1500 Thaler pensionirt hat, scheinst Du noch nicht erfahren zu haben. Anfangs war es mir fatal, weil ich mich zum Dirigiren der wenigen Opern, die zuletzt noch meinen Antheil bildeten, noch vollkommen rüstig fühle. Bald aber lernte ich meine jetzige Freiheit erkennen und würdigen, und fühle mich nun sehr froh, in jedem Augenblick auf die Eisenbahn gehen und hinfliegen zu können, wohin ich will! Auch habe ich mir den Gehaltsabzug gefallen lassen, weil ich erfuhr, daß ich ohne einen neuen Prozeß nicht die volle Auszahlung des vollen Gehaltes würde erwirken können, und weil es meinem Gefühle widerstrebte, ohne alle Geschäfte von meiner Seite den vollen Gehalt annehmen zu sollen, da ich auch mit Dreiviertel, mit Hülfe meines Ersparten, sehr gut auskommen kann!"

Spohr war als Tonsetzer ungemein tätig. Es gibt keine Kunstgattung, an der er nicht sein Gestaltungsvermögen geübt hätte. Wie bedeutende persönliche Erfolge er auch dadurch erreichte, so läßt sich doch nicht in Abrede stellen, daß die Eigenart seines Talents im allgemeinen zu wenig ergiebig war, um als produktiver Geist, namentlich im Hinblick auf die höheren und umfassenderen Aufgaben, durchweg Werke von dauerndem Kunstwerte hervorzubringen. Zwar finden wir in seinen Schöpfungen ohne Ausnahme eine gediegene, echt künstlerische Richtung und ein tüchtiges Musikertum, und nie-

mals läßt er sich zu Effekthascherei oder zu seichter, oberflächlicher Behandlungsweise seiner Aufgaben herab. Doch sind Empfindung und Ausdrucksweise bei ihm so stereotyp manieriert, daß der Anteil des Genießenden, vereinzelte Fälle ausgenommen, nur zu leicht ermüdet. Hierzu kommt, daß es seinem Naturell an rhetorischem Schwung, körniger, kraftvoller Erhebung und kontrastierender Schlagfertigkeit gebricht. Sein Geistesfluß bewegt sich daher meist in einer mittleren Sphäre, die zwar durch die betätigte künstlerische Gesinnung tiefste Achtung einflößt und wohltuend berührt, aber doch keine warme Begeisterung anfacht. Das Wesen seiner lyrisch elegischen und weichen, zur sentimental melancholischen Stimmung hinneigenden Melodik, welche sich nicht selten wie ein trüb verschleiertes Gegenstück zu den üppig lebensvollen und süß schwelgenden Tonergüssen Mozarts, seines Vorbildes, ausnimmt, bleibt sich im wesentlichen überall gleich, und geht sogar bis zu einem gewissen Grade auf die Figuration über. Aus diesem Grunde hat die Spohrsche Musik, der es meist an Straffheit und Elastizität fehlt, etwas Schwerfälliges, eine Eigenschaft, die noch durch die komplizierte Harmonik verstärkt wird.

Welche Bedeutung Spohrs schöpferisches Gesamtwirken für die musikalische Welt der Gegenwart und Zukunft hat[1]), ist an dieser Stelle im besonderen nicht weiter zu erörtern. Uns beschäftigen hier ausschließlich die Violinkompositionen des Meisters, unter denen vor allem die Violinkonzerte unsre Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen. Sie offenbaren ohne Ausnahme jenes edle, vornehme Wesen, welches Spohrs Musik überhaupt charakterisiert. Doch kommen alle Eigenschaften seines Naturells in ihnen reiner und ungetrübter zur Erscheinung, als in seinen anderweiten größeren Werken, weil er sich hier auf einem von ihm völlig beherrschten Gebiet bewegt. Die feinste Kennerschaft des Instrumentes, für welches er schrieb, gewährte ihm bei seiner meisterlichen Durchbildung in der Kompositionstechnik die Möglichkeit, den vollen Gehalt der produktiven Kraft ungeschmälert zum Ausdruck zu bringen. Es ist natürlich, daß seine 17 Violinkonzerte, unter denen sich zwei sogenannte Doppelkonzerte befinden, nicht

1) S. hierüber die von dem Verf. d. Bl. versuchte Charakteristik Spohrs in der Deutschen (Wiener) Musikzeitung vom Jahre 1860, Nr. 3.

von gleichem künstlerischem Wert sind. Vorzugsweise heben sich aus der Reihe derselben das 7te (op. 38, E moll), das 8te (op. 47, A moll) und das 9te (op. 55, D moll) durch ungewöhnliche Bedeutung des Inhaltes hervor. Sie werden vor allen andern den Namen des Autors verewigen. Die ihnen voraufgehenden gleichartigen Werke zeigen die Individualität desselben noch nicht bis zur vollen Reife entwickelt, und was dem neunten Konzert folgt, erweist sich im wesentlichen als Wiederholung des schon Vorhandenen. Sehr bedeutend sind in ihrer Art die Violinduetten Spohrs, welche sich durch schöne Gestaltung und Volltönigkeit des Satzes auszeichnen, — Eigenschaften, die unter allen vorhandenen gleichartigen Produkten der Violinliteratur nur noch den Hauptmannschen Duos nachgerühmt werden können.

Spohr war ein hervorragender Repräsentant der Violinkomposition, und unter den deutschen Geigern bis auf unsre Tage im Grunde der einzige bedeutende Tonsetzer seines Faches. Seine drei ebenerwähnten Konzerte reihen sich würdig dem an, was Bach, Mozart, Beethoven und Mendelssohn in dieser Gattung geschaffen haben. Einen wesentlichen Fortschritt bewirkte er im Hinblick auf Viottis Konzerte. Er gab der Form des Violinkonzertes mehr Fülle und Einheit des Organismus, und führte die poetische Grundstimmung des Ganzen konsequenter, erschöpfender durch, als jener italienische Meister, dem er ohnehin an künstlerischer Einsicht und Begabung in jeder Beziehung überlegen war. Hier ist es nun einleuchtend, daß der Vorrang, welchen Spohrs Musikertum behauptet, in der Vielseitigkeit seines Schaffens begründet war. Indem er sich, auf eine gediegene Richtung gestützt, die höchsten Kunstaufgaben stellte, gewann er eine geläuterte Kräftigung des Sinnes, die ihn befähigte, in dem ihm speziell zugewiesenen Gebiete der Violinkomposition außerordentliches zu leisten. Seinen großen Vorgängern sich anschließend, behandelte er die Geige als Gesangsinstrument. Seine Kantilene, obwohl immer in den engen Grenzen des ihm eigenen Stimmungsgebietes gehalten, ist von edlem, feinfühligem und oft keuschem Ausdruck, und die mit derselben alternierenden, meist durchaus originell erfundenen Passagensätze tragen stets ein dem Gesamtcharakter des

Stückes entsprechendes Gepräge. Sie sind nicht, wie selbst bei Viotti noch, konventioneller Natur, haben auch keineswegs den bloßen Zweck einer violinmäßig brillanten Wirkung, sondern erscheinen vielmehr als wohldurchdachte, notwendige Emanationen der von ihm ergriffenen Gefühlstonart. Weit entfernt daher, die letztere zu alterieren, wie es so häufig gerade in Solokompositionen der Fall ist, bringen sie dieselbe zu entschiedenerem Ausdruck und schärfen wesentlich das individuelle Gepräge der Spohrschen Manier. Hieraus erklärt sich die eigentümliche Violintechnik, welche der Meister für sich und seine Schule schuf. Zum Teil war dieselbe allerdings auch durch die ungewöhnlich große, stark ausgebildete Hand des Künstlers bedingt. Seine Manier fordert vom Spieler breite, voluminöse Tonbildung für die Kantilene und Passage, außerordentliche Spannfähigkeit der Finger, große Gewandtheit in einer gewissen wechselreichen Art des Lagenspieles und geschmeidige Glätte der Bogenführung. Das scharf Pointierte der letzteren, was den französischen Strich insbesondere charakterisiert, mit einem Wort, die Pikanterien des Bogens, bleiben hier nahezu ausgeschlossen. Alles geht bei Spohr auf eine ruhig gemessene und gehaltvolle Behandlung des Instrumentes hinaus. Dem entsprach denn auch vollkommen das Spiel des Meisters. Eminent war die Würde, mit welcher er die Violine behandelte. Trotz der ihm zu Gebote stehenden technischen Vollendung erweckten seine Leistungen doch niemals das Gefühl, als ob er das Instrument nur um seiner selbst willen handhabte; es war ihm immer nur Vehikel für eine begeistigte Tonsprache. Bewundernswert erschien insbesondere seine breite, langatmige Bogenführung, die den Saiten einen sonoren, zwar etwas gedeckten, doch klangvoll markigen und ungemein geklärten Ton entlockte. Diese Vorzüge, welche den Spohrschen Bogen unter Deutschlands Geigern sprichwörtlich machten, wußte der Künstler sich selbst bis in seine letzten Lebensjahre zu bewahren. Die Maximen seiner Violinbehandlung legte er in der, von ihm bereits im Jahre 1831 verfaßten und bald darauf veröffentlichten Violinschule nieder. Der Text dieses umfangreichen Werkes zeichnet sich durch eindringlich klare Behandlung der einschlagenden Fragen aus und bietet musterhafte Erörterungen über die Kunst des Violinspiels. Die zahlreichen

häufig breiter ausgeführten Notenbeispiele dagegen können als Übungsmaterial nur eine sehr relative Bedeutung beanspruchen. Man wird ihrer um so leichter entraten können, als die anderweit in reichlichem Maße vorhandenen Spohrschen Violinkompositionen alle jene Vorteile für das technische Exerzitium bieten, die sich etwa aus diesen Schuletüden ergeben. Höchstens dürften sie teilweise als Vorübungen für den eigentümlichen Stil des Meisters Wert haben.

Als ein Fehler dieses Werkes darf die nur kärgliche Berücksichtigung der Elementarstufen, sowie der Mangel eigentlich methodischer Exempel für dieselben bezeichnet werden. Offenbar steht er mit dem Umstande in Verbindung, daß Spohr vorzugsweise wohl nur bereits weitentwickelte Schüler unterrichtete; so mochten ihm die pädagogischen Forderungen für eine zweckmäßige Leitung des Anfängers vielleicht nie vollständig zu klarem Bewußtsein gelangt sein. Jedenfalls hat er durch seine persönliche Lehre unendlich mehr für das deutsche Violinspiel gewirkt, als durch sein Schulbuch.

Eine freilich nur nebensächliche von Spohr eingeführte Neuerung, der tellerförmige, über dem Saitenhalter angebrachte Kinnhalter nämlich, welcher hauptsächlich darauf berechnet war, dem Kinn eine feste Stütze zu geben, ohne einen Druck auf die Oberdecke der Violine auszuüben, fand nicht Eingang. Doch gab sie augenscheinlich Veranlassung zu dem jetzt fast allgemein im Gebrauch stehenden, sehr zweckmäßig konstruierten und geschickt angebrachten Kinnhalter, dessen Anwendung besonders auch Anfängern zu empfehlen ist, weil dadurch die richtige Haltung der Geige erleichtert wird.

Obwohl Spohr das Lehramt bereits vor seiner Berufung nach Kassel geübt hatte, so widmete er demselben doch erst in regelmäßigerer und umfassenderer Weise seine Kräfte, nachdem er sich in der genannten Stadt niedergelassen. Von allen Seiten, von nah und fern strömten jüngere und ältere Geiger herzu, um unter seiner Leitung zu studieren. Es werden im ganzen 187 Schüler namhaft gemacht[1]. Durch dieselben sind Italien, Rußland, Polen, England, Frankreich,

---

1) In einer von Malibran veröffentlichten Lebensskizze Spohrs (Frankfurt, Sauerländers Verlag) findet sich ihr vollständiges Verzeichnis.

Norwegen, Amerika, vor allem aber Deutschland vertreten, welches ihm von der genannten Zahl allein etwa 150 Zöglinge zuführte. Die namhaftesten darunter sind: Wassermann, Leon de St. Lubin, Ries, Pott, Schön, David, Hartmann, Bott, Kömpel und die Gebrüder Bargheer. Moritz Hauptmann, der gleichfalls zu Spohrs Violinschülern gehört, zeichnete sich nicht als Geiger, sondern als musikalischer Theoretiker aus. Unter den Ausländern, die in Kassel studierten, wären der Engländer Blagrove sowie der Däne Wexschall hervorzuheben.

So weit die Wirkungen der Spohrschen Schule sich auch über die Grenzen des Vaterlandes hinauserstreckten, so gewann dieselbe ihre wichtigste Bedeutung natürlicherweise für das letztere selbst. Es ist eine Tatsache, daß seit Spohrs Meisterzeit der bei weitem größte Teil aller in Deutschland vorhanden gewesenen Violinspieler einen wesentlichen Zusammenhang, wenn auch nicht im ersten, so doch im zweiten und dritten Gliede mit dem Kasseler Meister hatte.

Heinrich Joseph Wassermann, geb. am 3. April 1791 zu Schwarzbach bei Fulda, war eines Musikers Sohn, und befaßte sich schon seit seiner Kindheit mit dem Violinspiel. Den ersten geregelten Unterricht auf der Geige sowie in der Komposition erhielt er von dem Kantor Hankel in Fulda. Später empfing er Spohrs Lehre, der ihm auch eine Stelle am Hofe des Fürsten von Hechingen verschaffte. 1817 übernahm er das Amt des Musikdirektors in Zürich, indem er hoffte, durch den Klimawechsel seine seit der Jugend vielfach schwankende Gesundheit zu befestigen. Im Jahre 1820 folgte er dem Ruf Konradin Kreutzers als Konzertmeister der Donaueschinger Kapelle. Mehrere Jahre danach begab er sich nach Stuttgart, hierauf nach München und dann für einige Zeit nach Paris. 1828 übernahm er die Funktion des Konzertmeisters in Genf, und weiterhin diejenige in Basel. Durch ein hartnäckiges Nervenleiden wurde er aber genötigt, der künstlerischen Tätigkeit zu entsagen. Er nahm nun seinen Aufenthalt in dem Dorfe Richen nahe bei der letztgenannten Stadt. An jenem Orte starb er im August des Jahres 1838. Von seinen Violinkompositionen veröffentlichte er Variationen mit Quartettbegleitung (op. 4) und leichte Duetten für zwei Geigen. Außerdem gab

häufig breiter ausgeführten Notenbeispiele dagegen können als Übungsmaterial nur eine sehr relative Bedeutung beanspruchen. Man wird ihrer um so leichter entraten können, als die anderweit in reichlichem Maße vorhandenen Spohrschen Violinkompositionen alle jene Vorteile für das technische Exerzitium bieten, die sich etwa aus diesen Schuletüden ergeben. Höchstens dürften sie teilweise als Vorübungen für den eigentümlichen Stil des Meisters Wert haben.

Als ein Fehler dieses Werkes darf die nur kärgliche Berücksichtigung der Elementarstufen, sowie der Mangel eigentlich methodischer Exempel für dieselben bezeichnet werden. Offenbar steht er mit dem Umstande in Verbindung, daß Spohr vorzugsweise wohl nur bereits weitentwickelte Schüler unterrichtete; so mochten ihm die pädagogischen Forderungen für eine zweckmäßige Leitung des Anfängers vielleicht nie vollständig zu klarem Bewußtsein gelangt sein. Jedenfalls hat er durch seine persönliche Lehre unendlich mehr für das deutsche Violinspiel gewirkt, als durch sein Schulbuch.

Eine freilich nur nebensächliche von Spohr eingeführte Neuerung, der tellerförmige, über dem Saitenhalter angebrachte Kinnhalter nämlich, welcher hauptsächlich darauf berechnet war, dem Kinn eine feste Stütze zu geben, ohne einen Druck auf die Oberdecke der Violine auszuüben, fand nicht Eingang. Doch gab sie augenscheinlich Veranlassung zu dem jetzt fast allgemein im Gebrauch stehenden, sehr zweckmäßig konstruierten und geschickt angebrachten Kinnhalter, dessen Anwendung besonders auch Anfängern zu empfehlen ist, weil dadurch die richtige Haltung der Geige erleichtert wird.

Obwohl Spohr das Lehramt bereits vor seiner Berufung nach Kassel geübt hatte, so widmete er demselben doch erst in regelmäßigerer und umfassenderer Weise seine Kräfte, nachdem er sich in der genannten Stadt niedergelassen. Von allen Seiten, von nah und fern strömten jüngere und ältere Geiger herzu, um unter seiner Leitung zu studieren. Es werden im ganzen 187 Schüler namhaft gemacht[1]). Durch dieselben sind Italien, Rußland, Polen, England, Frankreich,

1) In einer von Malibran veröffentlichten Lebensskizze Spohrs (Frankfurt, Sauerländers Verlag) findet sich ihr vollständiges Verzeichnis.

Norwegen, Amerika, vor allem aber Deutschland vertreten, welches ihm von der genannten Zahl allein etwa 150 Zöglinge zuführte. Die namhaftesten darunter sind: Wassermann, Leon de St. Lubin, Ries, Pott, Schön, David, Hartmann, Bott, Kömpel und die Gebrüder Bargheer. Moritz Hauptmann, der gleichfalls zu Spohrs Violinschülern gehört, zeichnete sich nicht als Geiger, sondern als musikalischer Theoretiker aus. Unter den Ausländern, die in Kassel studierten, wären der Engländer Blagrove sowie der Däne Wexschall hervorzuheben.

So weit die Wirkungen der Spohrschen Schule sich auch über die Grenzen des Vaterlandes hinauserstreckten, so gewann dieselbe ihre wichtigste Bedeutung natürlicherweise für das letztere selbst. Es ist eine Tatsache, daß seit Spohrs Meisterzeit der bei weitem größte Teil aller in Deutschland vorhanden gewesenen Violinspieler einen wesentlichen Zusammenhang, wenn auch nicht im ersten, so doch im zweiten und dritten Gliede mit dem Kasseler Meister hatte.

Heinrich Joseph Wassermann, geb. am 3. April 1791 zu Schwarzbach bei Fulda, war eines Musikers Sohn, und befaßte sich schon seit seiner Kindheit mit dem Violinspiel. Den ersten geregelten Unterricht auf der Geige sowie in der Komposition erhielt er von dem Kantor Hankel in Fulda. Später empfing er Spohrs Lehre, der ihm auch eine Stelle am Hofe des Fürsten von Hechingen verschaffte. 1817 übernahm er das Amt des Musikdirektors in Zürich, indem er hoffte, durch den Klimawechsel seine seit der Jugend vielfach schwankende Gesundheit zu befestigen. Im Jahre 1820 folgte er dem Ruf Konradin Kreutzers als Konzertmeister der Donaueschinger Kapelle. Mehrere Jahre danach begab er sich nach Stuttgart, hierauf nach München und dann für einige Zeit nach Paris. 1828 übernahm er die Funktion des Konzertmeisters in Genf, und weiterhin diejenige in Basel. Durch ein hartnäckiges Nervenleiden wurde er aber genötigt, der künstlerischen Tätigkeit zu entsagen. Er nahm nun seinen Aufenthalt in dem Dorfe Richen nahe bei der letztgenannten Stadt. An jenem Orte starb er im August des Jahres 1838. Von seinen Violinkompositionen veröffentlichte er Variationen mit Quartettbegleitung (op. 4) und leichte Duetten für zwei Geigen. Außerdem gab

er ein paar Kammermusikwerke, Tänze für Orchester und einige Stücke für die Guitarre heraus.

Der von einem französischen Elternpaare abstammende, am 8. Juli 1805[1]) in Turin geborene, doch seit früher Jugend von deutschem Geiste beeinflußte Violinist Leon de St. Lubin war der Sohn eines in Hamburg lebenden Sprachlehrers. Sein Talent zeigte sich frühzeitig. Nachdem er schon öffentlich gespielt, war erst Pollebro, dann aber Spohr sein Lehrer. Seit 1827 war er Orchestermitglied des Josephstädter Theaters in Wien. Man sagt, daß er während dieser Zeit noch Joseph Böhms Anleitung genossen habe. 1830 wurde er Konzertmeister am Königsstädter Theater in Berlin. Sein Tod erfolgte hier am 13. Februar 1850. Als Komponist war St. Lubin nicht nur für sein Instrument, sondern auch für die Bühne tätig.

Hubert Ries, der Bruder von Ferdinand Ries, geb. am 1. April 1802 in Bonn, gest. am 14. September 1886 zu Berlin, erhielt den ersten Violinunterricht von seinem Vater und wurde 1820 Spohrs Eleve. Einen Wirkungskreis fand er 1824 zunächst am Königsstädter Theater in Berlin, den er ein Jahr später mit einer Stelle in der königl. Kapelle vertauschte. Er gehörte derselben von 1836 bis 1872 als Konzertmeister an. Ein Teil seiner Kompositionen erschien im Druck.

Von seinen drei dem Künstlerberufe angehörenden Söhnen hat sich der jüngste, mit Vornamen Franz, besonders ausgezeichnet. Dieser wurde am 7. April 1846 in Berlin geboren. Den Violinunterricht erteilte ihm sein Vater und von 1866—1868 noch Massart in Paris; in der Theorie war er Kiels Schüler. Als Solospieler entfaltete er eine erfolgreiche Tätigkeit, die er aber vom Jahre 1873 ab infolge eines Nervenleidens nicht weiter fortsetzen konnte. Als Komponist hat Ries jun. sich durch eine beträchtliche Anzahl von Werken, unter denen sich auch allgemein geschätzte Geigenstücke befinden, vorteilhaft bekannt gemacht. Er ist übrigens Mitbegründer und Teilhaber der in Berlin seit einer Reihe von Jahren unter der Firma Ries und Erler bestehenden Musikalien-Verlagshandlung.

---

1) Die vielfach verbreitete Angabe, daß Lubin 1801 geboren sei, wird durch seine Grabschrift auf dem kathol. Kirchhofe in Berlin widerlegt (Ledeburs Tonkünstlerlexikon).

Als bemerkenswerter Zögling von Hubert Ries ist hier noch Leopold Damrosch, geb. am 22. Oktober 1832 in Posen, zu erwähnen. Er studierte unter Ries während seines Besuchs der Berliner Universität, auf der er sich für die medizinische Laufbahn vorbereitete. Seit 1858 war er als Kapellmeister in Breslau tätig. Im Jahre 1871 ging er nach Newyork, wo er 14 Jahre hindurch als geschätzter Dirigent wirksam war. Dort starb er am 15. Februar 1885.

Der ehemalige oldenburgische Hofkapellmeister August Pott, geb. am 7. November 1806 zu Northeim im Hannoverschen, gest. am 27. August 1883 in Graz, wurde Spohrs Zögling, nachdem er durch seinen Vater für den Künstlerberuf vorbereitet worden war. 1832 trat er seine Wirksamkeit in Oldenburg an und 1861 wurde er pensioniert. Seitdem lebte er in Graz. Er veröffentlichte mehrere Violinkompositionen.

Durch einige pädagogische Arbeiten für die Violine machte sich Spohrs Schüler Moritz Schön bekannt. Er wurde 1808 in Krönau in Mähren geboren und lebte der Kunst seit 1835 in Breslau, wo er Mitbegründer der Philharmonischen Gesellschaft war und ein Institut für Violinspiel errichtete. In Breslau starb er am 8. April 1885.

Franz Hartmann, geb. 29. Juli 1809 in Ehrenbreitstein, erlernte die Anfangsgründe des Violinspiels bei seinem Vater, der selbst Musiker und Mitglied des Orchesters in Koblenz war. Nachdem er sich unter Beihilfe anderer Fachmänner einen gewissen Grad von Tüchtigkeit erworben, vollendete er in den Jahren 1824—25 sein Studium in Kassel bei Spohr, der ein besonderes Wohlwollen für den strebsamen Jüngling an den Tag legte. Dann wandte er sich nach Hamburg und von dort nach Frankfurt a. M. Hier fand er durch C. Guhr Anstellung bei der ersten Violine im Stadtorchester. Im Jahre 1833 entzog ihn die Militärpflicht seinem Berufskreise. 1836 übernahm er die Funktionen des Konzertmeisters am Theater und bei den „Gesellschaftsconcerten“ in Köln, neben denen er sich die Pflege des Quartettspiels angelegen sein ließ. Überdies war er bei der Kölner Musikschule als Lehrer des Violinspiels tätig. Ein typhöses Fieber raffte ihn am 6. April 1855 im kräftigsten Mannesalter dahin.

Spohrs Lieblingsschüler Jean Joseph Bott, der vielleicht wie kein anderer, wenigstens in früheren Jahren, die Spielweise seines Meisters in gewissen Beziehungen reproduzierte, und von dem dieser an die Mozartstiftung in Frankfurt berichtete, daß er nie einen so fähigen Schüler gehabt als ihn, wurde am 9. März 1826 zu Kassel geboren. In früher Jugend schon erhielt er nicht nur Violin-, sondern auch Klavierunterricht von seinem Vater, einem Mitgliede der kurfürstl. Kapelle, und entwickelte sich so schnell, daß man ihn als achtjährigen Knaben bereits öffentlich auftreten lassen konnte. Nun übernahm Spohr seine weitere Ausbildung, zu der später noch die theoretische Unterweisung Hauptmanns kam. Als diesem die Leipziger Kantorwürde übertragen wurde, leitete Spohr gleichfalls die Kompositionsstudien Botts. 1841 wurde Bott durch das Stipendium der Mozartstiftung ausgezeichnet, und nachdem er sich mannigfach als Konzertspieler von seltener Begabung bewährt hatte, wurde er 1848 zum Hofkonzertmeister und 1852 zum zweiten Hofkapellmeister in Kassel ernannt. Dennoch verließ er später seine Vaterstadt und übernahm 1857 die Direktion der Meiningenschen Hofkapelle, dann aber den Konzertmeister- und bald darauf auch den Kapellmeisterposten in der Hannoverschen Kapelle; seit 1878 pensioniert, lebte er eine Zeitlang in Magdeburg und ging dann nach Amerika, wo er in Newyork am 30. April 1895 starb. Bott hat mehrere Violinkompositionen veröffentlicht, doch sich auch in anderen Gattungen versucht und namentlich zwei Opern, „Der Unbekannte“ und „Aktäa“, geschrieben, die mehrfach zur Aufführung gelangten.

August Kömpel, einer der begabteren Violinisten der jüngeren Generation, welcher durch seine ausgezeichneten Anlagen Spohrs besondere Teilnahme erregte, wurde am 15. August 1831 im bayerischen Orte Brückenau geboren, wo sein Vater als Musiker lebte. Im Dezember 1840, also mit Beginn des neunten Lebensjahres, trat er in die Würzburger Musikschule ein. Nachdem er diese verlassen, kam Kömpel im Februar 1844 nach Kassel. Hier fand er einen Gönner in dem Amtsrat Lübner, der ihm die nötigen Subsistenzmittel gewährte, während Spohr ihm die Auszeichnung eines unentgeltlichen dreijährigen Unterrichtes gewährte. Nun war Kömpel so weit im

Geigenspiel vorgeschritten, daß er mit Erfolg für sich allein weiter studieren konnte. Seine Tüchtigkeit verschaffte ihm auch bald eine Stellung: er wurde Mitglied der Kasseler Hofkapelle, welcher er von 1849 bis zum Herbst 1852 angehörte. Während dieser Zeit benutzte er die Sommerferien dazu, um bei Ferd. David in Leipzig noch einige Studien zu machen. 1852 verließ Kömpel Kassel, um als Solist in die Hannoversche Hofkapelle einzutreten. Dort war seines Bleibens bis 1861. Inzwischen unternahm er auch eine größere Kunstreise, die ihn über Frankfurt nach Brüssel, Paris und London führte. In allen diesen Städten konzertierte Kömpel mit bestem Erfolg. Auf einer zweiten Reise, die er 1861 antrat, verweilte er längere Zeit in Holland und am Niederrhein als gern gesehener und beifällig aufgenommener Künstler. Auch im Leipziger Gewandhauskonzert ließ er sich hören. Diese und andere Erfolge als Solist bewirkten zu Anfang 1863 seine Berufung als Konzertmeister an den Weimarer Hof. Im Sommer des Jahres 1884 wurde er pensioniert. Während seiner geschätzten Wirksamkeit in der Thüringer Residenz machte er von Zeit zu Zeit kleinere und größere Konzertausflüge, die ihn u. a. im Winter 1866—1867 nochmals nach Paris führten. Er starb am 7. April 1891 zu Weimar.

Als weitere Schüler Spohrs sind die Gebrüder Bargheer zu nennen.

Carl Louis Bargheer, ein gediegener Geiger, wurde am 31. Dezember 1831 in Bückeburg geboren, wo sein Vater in der fürstlichen Kapelle zunächst als Oboebläser, dann aber als Musikmeister tätig war. Von diesem erhielt er mit Beginn des siebenten Jahres den ersten Unterricht nach Campagnolis Violinschule. Von 1848—50 studierte er in Kassel unter Spohrs Leitung. Dieser empfahl ihn an die Detmolder Hofkapelle, in welcher er bei der ersten Violine eine feste Stellung fand. Der Fürst von Lippe-Detmold gewährte ihm bald darauf die Mittel, um noch für einige Monate nicht nur bei Ferd. David, sondern später auch noch bei Joachim in Hannover weiter zu studieren. Im Jahre 1860 wurde er von seinem fürstlichen Gönner zum Konzertmeister, und zwei Jahre später zum Hofkapellmeister ernannt. Bargheer hat sich auf mannigfachen Reisen

als trefflicher Solist bewährt, und wirkte seit Auflösung der Detmolder Kapelle (1876) als Konzertmeister und als Lehrer des Violinspiels in Hamburg. Beide Stellungen hatte er bis 1889 inne. Sein jüngerer Bruder

Gustav Adolph Bargheer, geb. 21. Oktober 1840, erhielt gleichfalls von seinem siebenten Lebensjahre ab den Unterricht des Vaters, und dann für einige Zeit (1857—1858) auch denjenigen Ludwig Spohrs und Jos. Joachims. Nach vollendeter Lehrzeit wurde er bei der ersten Violine in der Detmolder Kapelle angestellt, von wo er dem Ruf als Konzertmeister nach München folgte. Seit 1866 ist er als Lehrer des Violinspiels an der Musikschule zu Basel und zugleich als Konzertmeister tätig.

Henry Gamble Blagrove, geb. am 20. Oktober 1811 in Nottingham, empfing seine erste Ausbildung, die er weiterhin noch während eines einjährigen Studiums (1833—1834) bei Spohr in Kassel vollendete, unter Anleitung Fr. Cramers in der Londoner „Royal academy of music“. Einen seinem Talent angemessenen Wirkungskreis fand er in der englischen Hauptstadt als sehr geschätzter Violinist. Er starb dort am 15. Dezember 1872.

Frederik Torkildsen Wexschall, welcher am 9. April 1798 zu Kopenhagen geboren wurde, vermittelte den Einfluß der Kasseler Schule für Dänemark, da er einige Zeit unter Spohrs Leitung studierte. Dies geschah, als Wexschall (1819) Deutschland und Frankreich bereiste, um sich im Auslande bekannt zu machen. Seit früher Jugend mit der Violine beschäftigt, konnte er sich im siebenten Lebensjahre bereits in einem Konzerte am Hofe seiner Vaterstadt hören lassen. 13 Jahre alt, wurde er als Kapellist und 1835 als erster Solospieler im königl. Orchester angestellt. Außer Spohr hatte er vorher Lem, Tienroth und Möser zu Lehrern gehabt. Sein Spiel zeichnete sich durch bedeutende Fertigkeit, schöne Tonbildung und energische Bogenführung aus. Unter seinen zahlreichen Schülern hat sich N. W. Gade, freilich nicht als Violinspieler, in weitesten musikalischen Kreisen bekannt gemacht. Auch Ole Bull genoß vorübergehend seinen Unterricht. Er starb am 25. Oktober 1845 in Kopenhagen.

Zu bedeutenderem Ansehen, als die sämtlichen vorhergehend erwähnten Schüler Spohrs, gelangte Ferdinand David. Dieser Künstler hatte während seines, von 1823—1825 in Kassel genommenen Aufenthaltes die Lehre des dort epochemachenden Meisters genossen, doch aber dessen edle und würdevoll gehaltene Spielweise nicht zum ausschließlichen Vorbild genommen. Die musikalische Darstellungsweise beider Männer erwies sich in der Tat als eine grundverschiedene. Wenn Spohrs Leistungen, wenigstens in späteren Jahren, stets den Stempel eines gravitätisch vornehmen Ausdruckes trugen, so reflektierte sich in Davids Spiel hauptsächlich ein lebhaftes, aber doch mehr äußerlich als innerlich erregtes Temperament mit unverkennbarer Neigung zu einem geistreich spekulativen Raffinement des Effektes. David huldigte einem nicht durchaus empfehlenswerten Eklektizismus. Er war der Meinung, daß es besser sei, heterogene Richtungen in sich aufzunehmen und zu verwerten, als nach einer bestimmten künstlerischen Norm sich zu bilden. Dieser Standpunkt, im Zusammenhange mit den eben angedeuteten Charaktereigenschaften, verlieh seinen Leistungen eine eigentümlich schillernde Vermengung verschiedenartiger Manieren des Violinspiels, wodurch sich endlich eine nicht sonderlich anmutende Art des Vortrages bei ihm herausbildete. Über dieselbe sprach sich Otto Jahn bei Gelegenheit eines Musikberichtes vom Jahre 1855 in den Grenzboten folgendermaßen aus: „Überhaupt macht sich leider in dem Spiel des Herrn David immer mehr eine forcirte Manierirtheit geltend, welche einer treuen, innigen Hingebung an die Sache, einer einsichtigen Unterordnung unter das Ganze, wie sie für das Quartettspiel unerläßliche Bedingungen sind, gerade entgegengesetzt ist .... Ebensowenig kann man es billigen, wenn er mancherlei moderne Spielerkunststückchen anwendet, um den Haydnschen und Mozartschen Sachen einen pikanten Reiz zu geben. Eins schickt sich nicht für alle: was in der bunten Reihe[1]) am Platz sein mag, muß dieser Musik fern bleiben. Die Art wie Herr David namentlich in den Haydnschen Quartetts

1) Bezieht sich auf die von David unter dem Titel „Bunte Reihe“ herausgegebenen Salonstücke.

kokettirt, als wolle er zeigen, was er aus einem Haydnschen Quartett zu machen im Stande sei, wie er z. B. begleitende Figuren vorträgt, als wolle er sagen: So accompagnirt die erste Violine! ist eine arge Überhebung und Geschmacklosigkeit".

Wer David niemals gehört hat, könnte auf Grund dieses rigorosen und sogar etwas schroff abgefaßten Urteils glauben, daß er eine virtuose Richtung gehabt habe. Dies war jedoch keineswegs der Fall. Vielmehr blieb bei ihm nicht nur durch den Umgang mit Spohr und Moritz Hauptmann, dessen Kompositionsschüler er gleichzeitig in Kassel war, sondern auch insbesondere durch den häufigen Verkehr mit Mendelssohn eine derartige Richtung ausgeschlossen. Dennoch war es nicht zu verkennen, daß sein Spiel trotz einer gediegen geschulten und gewandten Technik, namentlich während der zweiten Hälfte seines Leipziger Wirkens, den Anforderungen an eine gleichmäßig schöne, stilgerechte Darstellungsweise mehrenteils nicht entsprach. Ohne Zweifel hat wohl auch zu seiner schließlich mehr oder weniger verkünstelten Vortragsweise das Verlangen mitgewirkt, durch immer neue Spielfinessen das Interesse des Publikums für sich rege zu erhalten[1]. Nachahmenswert waren die Resultate davon freilich nicht. Wer es aber verstand, ein Imitieren der Darstellungsmanier Davids zu vermeiden, konnte viel bei ihm lernen; denn er war unleugbar ein sehr intelligenter und für das Studium anregender Lehrmeister, der sich dem pädagogischen Wirken mit Vorliebe hingab und bei seinen, besonders nach Eröffnung der Musikschule (1843) zahlreich von nah und fern herzugekommenen Schülern ein warmes Interesse für die Sache zu erwecken wußte. Hierin lag auch der Hauptgrund, warum seine Persönlichkeit auf junge, strebsame Talente dauernd anziehend wirkte. Tatsächlich wurde Leipzig durch ihn für längere Zeit

1) An Mendelssohn schrieb David unterm 1. Februar 1844: „Gestern spielten wir mit Hiller und Rietz das Tripelconcert von Beethoven. Es hat sonderbarer (!) Weise ganz außerordentlich gefallen; wir haben aber auch das letzte Stück mit allen Chikanen herauscoquettirt!" Mit diesem letzten Wort bezeichnet David selbst treffend die Vortragsmanier, deren er sich befleißigte, (S. Jul. Eckardts Schrift: „Ferd. David u. d. Familie Mendelssohn, S. 210. Leipzig, Duncker u. Humblot's Verlag.)

zu einem gesuchten Mittelpunkte für das Geigenstudium gemacht. Und so ist denn aus seiner Lehre eine ansehnliche Reihe gegenwärtig noch zum Teil sehr geschätzter Violinisten hervorgegangen, welche freilich zur Bildung und Berichtigung von Gefühl und Geschmack zugleich den Vorteil genossen, die hervorragendsten Geiger der Neuzeit in den Gewandhauskonzerten zu hören, wodurch denn etwaige nachteilige Einflüsse paralysiert wurden.

Ebenso Anerkennenswertes wie als Lehrer leistete David in seiner Eigenschaft als Konzertmeister. Er besaß die wichtigsten Erfordernisse dafür: musikalisches Wissen, schnellen Überblick, sichere Führung der Primgeigen und energisch eingreifende Tongebung, wobei er sich allerdings zuweilen in der Hitze des Gefechtes verleiten ließ, etwas vorzuschlagen. Die ungewöhnliche Befähigung zum Amt eines Vorspielers trug jedenfalls hauptsächlich zu seiner Berufung nach Leipzig durch Mendelssohn bei, wenn es auch wahrscheinlich ist, daß freundschaftliche Beziehungen dabei mitwirkten. Jedenfalls konnte David, wenn es ihm darum zu tun war, dem Dirigenten nicht nur im Konzert, sondern auch in der Oper, für die er gleichfalls engagiert war, eine zuverlässige, sichere Stütze sein. Und somit darf man behaupten, daß er sich im ganzen und großen, trotz mancher unerfreulicher Eigenheiten, um das Leipziger Musikleben durch rastlosen Eifer und hingebende Pflichttreue eine lange Reihe von Jahren verdient gemacht hat.

Neben seiner amtlichen Stellung war David auch vielfach als Tonsetzer tätig. Er veröffentlichte nicht nur mannigfache Violinkompositionen, bestehend in Variationen, Konzerten, Etüden und verschiedenartigen kleineren Piecen, sondern schrieb auch Kammermusikstücke, Sinfonien und sogar eine Oper „Hans Wacht". Bei den letzteren, der höheren Kompositionsgattung angehörenden Werken handelte es sich lediglich um ephemere, für die Kunst bedeutungslose Erscheinungen, wogegen die Violinkompositionen eine Zeitlang viel und gern gespielt wurden. Ihr musikalischer Gehalt war indessen nicht bedeutend genug, um auf die Dauer regen Anteil zu erwecken, so daß sie fast gänzlich von den Konzertprogrammen verschwunden sind. Doch eignen sie sich teilweise noch sehr wohl zu Studienzwecken für vorgerücktere Geiger.

Auch eine Violinschule ist von David vorhanden. Obwohl numerisch durchaus kein Mangel an derartigen Erzeugnissen herrscht, so ist diese Arbeit doch nicht ohne Berechtigung. Den meisten neueren Violinschulen fehlt es mehr oder minder an instruktiven, stetig fortschreitenden und systematisch geordneten Notenbeispielen, namentlich für ungeübtere Kräfte. David hat es sich angelegen sein lassen, diesen Fehler zu vermeiden. Auch will er nicht Dinge lehren, die sich nur im persönlichen Verkehr zwischen Lehrer und Schüler erörtern lassen. Demgemäß beschränkt er sich auf rein technische Zwecke; er bietet eine umfänglichere Folge von kleineren und größeren Etüden, in denen ein sowohl für die linke Hand wie für die Bogenführung ergiebiges und leicht verwertbares Übungsmaterial niedergelegt ist. Den Text hat der Verfasser, in lobenswerter Weise alle Längen und Breiten vermeidend, auf das Notwendige reduziert. Alles in allem genommen darf die Davidsche Violinschule als ein verständig angelegtes und durchgeführtes Lehrbuch bezeichnet werden, welches von ungewöhnlicher Einsicht in die Forderungen der Technik, sowie von reicher Erfahrung und scharfer Beobachtungsgabe zeugt.

Endlich ist noch die Herausgabe teils vergessener, teils bisher ungedruckter älterer Geigenkompositionen zu erwähnen, womit David die Violinspieler beschenkt hat. Als solche Tonsätze sind zu bezeichnen die Violinkonzerte von Bach, Händel, Mozart, Viotti, Rode usw., sowie die in der „Hohen Schule des Violinspiels“ zusammengestellten Violinsonaten von anerkannten Meistern des 17. und 18. Jahrhunderts. Wenn auch einzelne dieser letzteren durch die sehr freie Bearbeitung des Originaltextes, sowie durch die freigebig hinzugefügten, wenig stilgerechten Kadenzen ein gar zu modernes Gewand erhalten haben, so ist doch durch einen gewissen Teil dieser Sonaten das Interesse auf die Produktion einer fernliegenden Epoche hingelenkt, und damit zugleich der Sinn für die einfach edle und stilvolle Behandlung der Violine neu belebt worden.

Ferd. David wurde am 19. Juni 1810 in Hamburg geboren. Nachdem er in Kassel seine Studien bei Spohr und Hauptmann beendet hatte, begab er sich mit seiner Schwester Louise, die sich später

unter dem Namen der Mad. Dulcken[1]) als Pianistin bekannt machte, auf eine Konzertreise, welche ihn (1825) auch nach Leipzig führte, wo er sich im Gewandhaus hören ließ. Sodann trat er (1827) in das Orchester des Königsstädter Theaters in Berlin ein, verließ aber diese Stellung schon zwei Jahre darauf, um zu Dorpat im Hause des livländischen Edelmannes v. Liphardt, der später Davids Schwiegervater wurde, die Führung eines ständigen Streichquartetts zu übernehmen. In dieser Stellung, welche dem Künstler zugleich Gelegenheit bot, einen Musikverein zu dirigieren und Konzertreisen nach Petersburg, Moskau und anderen Orten zu unternehmen, verblieb er bis zum Jahre 1835.

Am 1. März 1836 wurde David der Nachfolger Heinr. Aug. Matthäis als Konzertmeister im Leipziger Gewandhaus- und Theaterorchester, welchem er bis zu seinem am 18. Juli 1873 in dem schweizerischen Kurorte Klosters erfolgten Tode angehörte.

Von Davids vielen Schülern seien hier nur erwähnt: Friedrich Hermann[2]), ehedem erster Bratschist im Gewandhaus- und Opernorchester zu Leipzig; Hugo Zahn, zunächst bis zum November 1858 Konzertmeister in Bremen und alsdann in Schwerin; Christoph und Arno Hilf; Engelbert Röntgen, Konzertmeister in Leipzig; Raphael Maszkowski, Jacobsohn, ehedem Konzertmeister in Bremen; Decke, angeblich in der Karlsruher Hofkapelle; Schradieck, ehedem Konzertmeister im Gewandhausorchester zu Leipzig; Pickel, Konzertmeister in Petersburg; Abel, Konzertmeister in München (gest. 13. Aug. 1895); Naret-Koning, Konzertmeister in Frankfurt a. M.; Wehrle, Mitglied der Weimarischen Hofkapelle; Hegar, Musikdirektor in Zürich; Rose in New-York; Brassin, zuletzt Dirigent des Tonkünstlervereins in Breslau; Franziska Friese, Japha, Konzertmeister in Köln, geb. 27. Aug. 1835 in Königsberg, gest. in Köln am 25. Februar 1892, Seiß, Konzertmeister in Barmen, geb. 7. August 1830 in Dresden, Robert Heckmann und Wilhelmj.

---

1) Sie war Hofpianistin der Herzogin von Kent, wurde 1811 geboren und starb 1850.

2) Er hat sich durch eine bedeutende Anzahl von Arrangements, sowie durch Veröffentlichung einer Violinschule bekannt gemacht.

Ohne Vergleich der bedeutendste unter allen vorgenannten Zöglingen Davids ist Aug. Emil Daniel Friedr. Victor Wilhelmj. Er darf zugleich als einer der Hauptvertreter des virtuosen Violinspiels in der Gegenwart bezeichnet werden.

Wilhelmj, durch sein angeborenes eminentes Geigertalent zum Violinvirtuosen prädestiniert, hat während der Jahre 1878—1882 sozusagen die ganze Erde bereist, überall, wo zivilisierte Menschen existieren, seine Meistergeige erklingen lassen und sich dadurch im wahren Sinne des Wortes einen Weltruf erworben. Zahlreiche Triumphe waren die Folge seiner ausgedehnten Kunstreisen. Es versteht sich von selbst, daß er auch in den Hauptstädten aller europäischen Länder seine außerordentlichen Leistungen mit durchschlagendem Erfolg zur Geltung gebracht hat. Und auf diesen Umstand wird er mit Recht größeren Wert legen, als auf den rauschenden Enthusiasmus, welchen sein Erscheinen in den übrigen Weltteilen erregt hat. Wilhelmjs Kunst zeichnet sich vor allem durch eine nahezu unfehlbare Sicherheit in Bewältigung ausgesuchter technischer Schwierigkeiten, namentlich aber im doppelgriffigen, akkordischen und Oktaven-Spiel aus. Seine Intonation läßt kaum etwas zu wünschen übrig, und die Sauberkeit und Deutlichkeit aller Arten von Passagen ist höchst bemerkenswert. Die Tongebung erweist sich von ungewöhnlich kräftigem Volumen sowie von eigentümlichem Glanz, Eigenschaften, welche allerdings wesentlich durch eine lebhaft beflügelte und häufig wechselnde Bogenführung mitbedingt werden. Im übrigen ist Wilhelmjs Spielweise durch temperamentvolle Lebendigkeit und energische Ausdrucksweise gekennzeichnet, welche letztere sich mitunter vielleicht in zu überwiegendem Maße geltend macht, so daß die Nüancen des Zarten nicht immer zu gleichberechtigter Wirkung gelangen. Doch empfängt man stets den Eindruck vorzüglicher, eigenartiger Leistungen. Es hat dem Künstler denn auch im Laufe der Zeit nicht an zahlreichen Ehrenbezeigungen und Auszeichnungen gefehlt.

Über Wilhelmjs Wirksamkeit ist noch zu bemerken, daß er auch als Komponist für sein Instrument tätig gewesen ist. Außer einigen Geigensätzen eigener Erfindung existieren von ihm Transkriptionen Bachscher, Chopinscher und Wagnerscher Tongebilde.

Aug. Wilhelmj, geboren am 21. September 1845 in dem nassauischen Orte Usingen, empfing schon im zarten Alter musikalische Eindrücke. Seine Mutter hatte bei André in Offenbach, sowie bei Chopin auf dem Klavier und im Gesange bei dem berühmten Bordogni in Paris eine Ausbildung genossen, die sie zu ungewöhnlichen Leistungen befähigte. Allem Anschein nach hat sie ihrem Sohn das musikalische Talent gegeben, um dessen Pflege sie sich denn auch wohl hauptsächlich verdient machte.

Frühzeitig erhielt Wilhelmj einen tüchtigen Violinlehrer in dem Hofkonzertmeister Konrad Fischer zu Wiesbaden. Dieser brachte seinen ebenso begabten als gelehrigen Schüler so schnell vorwärts, daß er schon vor Ablauf des 7. Lebensjahres vor Henriette Sonntag eine gelungene Probe seines Talentes ablegen konnte, welche der gefeierten Sängerin eine höchst ermutigende Äußerung entlockte, worin sie dem Kunstjünger das schmeichelhafte Prognostikon stellte, dermaleinst ein deutscher Paganini zu werden, — ein geflügeltes Wort, welches übrigens schon manchem jugendlichen Geigentalent in wohlmeinender Gesinnung zugerufen worden ist.

Das erste öffentliche Auftreten Wilhelmjs erfolgte am 8. Januar 1854, und zwar in Limburg an der Lahn zu einem wohltätigen Zweck. Zwei Jahre später, am 17. März 1856, konnte der Knabe schon mit entschiedenem Erfolg im Wiesbadener Hoftheater sich als Solist hören lassen. Sehr bald stellte sich denn auch bei ihm, vielleicht mit auf Anregung nahestehender Personen, der Wunsch ein, sich der Künstlerlaufbahn widmen zu dürfen. Hierzu zeigte sich indessen der Vater, ehedem Obergerichtsanwalt in preußischen Diensten, lange Zeit nicht geneigt. Erst als Franz Liszt im Jahre 1861 zugunsten des unaufhaltsam aufstrebenden Talentes sein Votum abgegebenh atte, erklärte sich der Vater zur Erteilung seiner Zustimmung bereit.

Liszt betätigte weiter noch dadurch seine lebhafte Teilnahme für den jungen Wilhelmj, daß er ihn zu Ferd. David nach Leipzig brachte, um denselben persönlich für seinen Schützling zu interessieren. Während eines dreijährigen Kursus (1861—64) wurde dieser nun Zögling der Leipziger Musikschule, und genoß dort außer Davids Unterricht auch denjenigen Richters und Hauptmanns im theoretischen

Fache. Nachträglich wurde hierin auch noch Joachim Raff zeitweilig sein Lehrer.

Da Wilhelmj bei seinem Eintritt in die Musikschule bereits einen hohen Grad der technischen Ausbildung auf der Violine erreicht hatte, so kam es hauptsächlich darauf an, ihn in die klassische Literatur der Geigenkomposition, sowie der Kammermusik einzuführen, wodurch er vor den maßlosen Ausschreitungen und Exzentrizitäten des Virtuosentums bewahrt blieb.

Nach einem einjährigen Aufenthalt in Leipzig produzierte sich Wilhelmj in der öffentlichen Frühjahrsprüfung der Musikschule mit einer der schwierigsten Violinkompositionen. Es war das Fis moll-Konzert von Ernst, welches er in außerordentlicher Weise zur Geltung brachte. Der Erfolg war so durchschlagend, daß er schon im November desselben Jahres zu einem Debüt im Gewandhauskonzerte veranlaßt werden konnte. Bei dieser Gelegenheit trug er Joachims „Ungarisches Konzert" vor. Mochten nun die Anstrengungen des künstlerischen Studiums, oder sonstige Umstände ungünstig auf das körperliche Befinden gewirkt haben, — er erkrankte ernstlich nach dem Verlassen der Musikschule, wodurch er längere Zeit der gewohnten Tätigkeit entzogen wurde. Dann aber, nachdem er sich wieder erholt hatte, begab er sich im Herbst 1865 auf seine erste Kunstreise, die ihn zunächst nach der Schweiz führte. Im folgenden Jahre konzertierte er in Holland und England. Überall, wo er sich hören ließ, fanden seine Leistungen lebhafte Anerkennung. Während der nächsten Jahre besuchte Wilhelmj nach und nach alle Haupt- und größeren Städte Europas mit immer steigenden Erfolgen. 1876 war er als Vorgeiger bei den Bühnenfestspielen in Bayreuth und im Frühjahr 1877 bei den Wagnerkonzerten in London beteiligt. Die Mühewaltungen, denen er sich dabei zu unterziehen hatte, erschöpften indessen zum zweiten Male seine Kräfte und warfen ihn wiederum aufs Krankenlager, — diesmal mit der Gefahr für Leib und Leben. Endlich wiederhergestellt, folgte er zu Anfang 1878 einer Einladung nach Italien und im Herbst desselben Jahres auch nach Nordamerika, von wo aus er, wie bereits oben mitgeteilt wurde, seine Weltreise antrat. Im Juli 1882 kehrte er von derselben wohlbehalten und bereichert

durch die mannigfachsten Erlebnisse und Erfahrungen in die Heimat zurück. Er lebte sodann bis 1886 auf seiner Villa in Biebrich-Mosbach bei Wiesbaden, aber nicht, um auf seinen Lorbeeren zu ruhen, sondern auch ferner sich dem künstlerischen Beruf zu weihen. Er gründete dort eine Hochschule für das Violinspiel. Weiterhin verlegte er seinen Wohnsitz nach Blasewitz bei Dresden, seit längerer Zeit wirkt er jedoch in London an der Guildhall Music School.

Christian Wolfgang Hilf, geb. am 6. September 1818 zu Elster im sächs. Vogtlande, trieb das Violinspiel seit seiner Jugend, ging im 16. Jahre nach Greiz, wo er beim Stadtmusikus ein paar Monate zubrachte, und kehrte dann nach Hause zurück, um sich dem Handwerk seines Vaters, der Leinenweberei zu widmen. Der Trieb zur Kunst erhielt aber schließlich das Übergewicht, und so begab Hilf sich 1838 zu seiner musikalischen Ausbildung nach Leipzig. Während seines dortigen dreijährigen Aufenthaltes war er der Schüler Ferd. Davids, unter dessen Leitung er schnell zu einem außerordentlich geschickten Violinvirtuosen heranreifte. Als solcher erregte er das besondere Interesse Mendelssohns und Schumanns[1]). Schon nach Jahresfrist war er so weit vorgeschritten, daß er mit glänzendem Erfolg im Gewandhauskonzert auftreten konnte. Nach vollendetem Studium bereiste H. konzertierend die Böhmischen Bäder, überall enthusiastischen Beifall erregend. In Karlsbad hörte ihn Lud. Spohr, der ihm bald darauf die Stelle in der Kasseler Hofkapelle offerierte, welche durch Hauptmanns Berufung nach Leipzig kurz vorher erledigt worden war. H. verblieb in dieser Stellung nahezu neun Jahre. 1850 übernahm er in seinem Heimatsorte Elster die Direktion der Kurkapelle, welche er bis zum Herbst 1892 leitete, da er dann in den wohlverdienten Ruhestand trat. Seinem am 14. März 1858 zu Elster geborenen Neffen

Arno Franz Hilf, welcher zu den hervorragendsten Violinvirtuosen der Gegenwart gehört, wurde er ein wertvoller Mentor, nachdem der Knabe durch seinen Vater eine angemessene Vorbildung

1) S. Schumanns Briefe (neue Folge) S. 173, und Schumanns Ges. Schriften, Aufl. II, Bd. 2, S. 189.

im Geigenspiel genossen hatte. Von 1871—75 war Arno dann Schüler des Leipziger Konservatoriums, und 1878 folgte er dem Rufe als Lehrer an das Konservatorium zu Moskau. Hier blieb er bis 1888, worauf er nach Deutschland zurückkehrte. Alsbald fand H. Gelegenheit, sich in seinem Vaterlande als Solospieler hervorzutun, indem er auf dem zu jener Zeit veranstalteten Musikfest in Dessau mit dem „Ungarischen Konzert" von Joachim debütierte. Der Erfolg war so durchschlagend, daß H. sofort als Konzertmeister der fürstl. Kapelle nach Sondershausen berufen wurde. Ein Jahr darauf zog man den vorzüglichen Künstler in gleicher Eigenschaft für das Gewandhaus- und Theaterorchester nach Leipzig. Dieses Amt vertauschte er 1892 mit dem des ersten Violinlehrers am Leipziger Konservatorium. Hilfs Leistungen zeichnen sich durch musterhaft durchgebildete Technik, schönen, voluminösen Ton, glänzende Bravour und sauberste Intonation aus.

Engelbert Röntgen, geb. am 30. September 1829 zu Deventer, trat in seinem 19. Lebensjahre, nachdem er sich im elterlichen Hause für die Musik vorbereitet und daneben auch in der Malerei versucht hatte, 1848 in die Leipziger Musikschule ein und wurde Schüler Davids und Hauptmanns. Er bildete sich zu einem ebenso tüchtigen Violinspieler wie Musiker aus. Nach Absolvierung des Konservatoriums wurde er Mitglied und 1869 zweiter Konzertmeister des Leipziger Orchesters, welchem er bis zu seinem am 12. Dezember 1897 erfolgten Tode angehörte. Er ist der Vater des jugendlichen Tonsetzers Julius Röntgen, welcher sich durch Veröffentlichung mehrerer Instrumentalkompositionen vorteilhaft bekannt gemacht hat.

Raphael Maszkowski, geb. 1838 in Lemberg, widmete sich auf Wunsch seiner Eltern anfänglich technischen Studien, welche ihn 1854 auf das Wiener Polytechnikum führten. Nebenbei besuchte er das dortige Musikkonservatorium als Schüler Hellmesbergers. Zu dieser Zeit wurde der Wunsch in ihm rege, sich gänzlich der Kunst zu widmen. Er ging deshalb 1859 nach Leipzig und genoß als Zögling der dortigen Musikschule Davids, Richters und Hauptmanns Unterricht. In den Jahren 1863 und 1864 war er in Hamburg und leitete dort einige größere Aufführungen der Philharmonischen Gesell-

schaft, sowie der Singakademie. Von dort folgte er 1865 dem an ihn ergangenen Ruf als Direktor des „Imthurneums" in Schaffhausen. Seit 1869 wirkte er als Dirigent am königl. Musikinstitut in Koblenz. Im Jahre 1891 wurde er nach Breslau als Dirigent der dortigen Symphoniekonzerte berufen. Die violinistische Karriere mußte er wegen eines nervösen Leidens der linken Hand aufgeben.

Ein anderer trefflicher Schüler Davids ist Simon Jacobsohn, geboren 24. Dezember 1839 in Mitau. Frühzeitig offenbarte er musikalisches Talent, für dessen Ausbildung jedoch bei der beschränkten Lage seiner Familie anfänglich nichts Entscheidendes getan werden konnte. Erst später fand er Gelegenheit, beim Konzertmeister Weller in Riga die Elemente des Violinspiels zu erlernen, während er sich vorher nur mit Aufspielen zum Tanz beschäftigt hatte, um wenigstens etwas zu erwerben. 1858 ging er nach Leipzig, um als Zögling der dortigen Musikschule unter Davids Leitung die höheren Studien des Violinspiels zu machen. Schon nach Jahresfrist konnte er mit Erfolg als Solist im Gewandhauskonzert auftreten. Hierauf unternahm er eine Kunstreise in seine Heimat, die ihn nach Petersburg führte, von wo er 1860 nach Bremen als Konzertmeister berufen wurde. Nach zwölfjährigem Wirken daselbst ging er nach Nordamerika und übernahm das Konzertmeisteramt im Thomasschen Orchester zu Newyork. Jetzt lebt er, nachdem er inzwischen noch am Konservatorium in Cincinnati gewirkt hat, in Chicago.

Henry Schradieck, der Sohn eines Musikers in Hamburg, geboren daselbst am 29. April 1846, erhob sich zu so bedeutender Leistungsfähigkeit, daß er 1874 als Nachfolger seines Lehrmeisters David an dessen Stelle nach Leipzig berufen wurde. Aus dieser Stellung schied er freiwillig schon wieder 1882 aus, um sich vorzugsweise dem Lehrfach zu widmen. Den ersten Unterricht erhielt Schradieck von seinem Vater, dann wurde er 1857 für ein Jahr Schüler Hubert Léonards in Brüssel, worauf er von 1859—1861 noch die Lehre Davids genoß. Seine Tätigkeit als selbständiger Künstler begann er in Bremen, wo er 1863 den Konzertmeisterdienst versah. Weiterhin wirkte er bis 1868 als Lehrer des Violinspiels am Konservatorium zu Moskau, ging dann zur Übernahme des Konzermeisteramtes

nach Hamburg und vertauschte diesen Posten 1874 mit dem Leipziger. Im Jahre 1883 folgte er einem Rufe nach Cincinnati. Doch kehrte er 1889 nach Deutschland zurück, wo er den Konzertmeisterposten der Philharmonischen Gesellschaft in Hamburg bekleidete. 1898 siedelte er wieder nach Amerika über und wirkt derzeit als Lehrer seines Instrumentes in Philadelphia. Von Schradieck sind einige didaktische Violinkompositionen im Druck erschienen.

Der Holländer Johann Joseph David Naret-Koning, geboren in Amsterdam am 25. Februar 1838, wurde Davids Schüler, nachdem er den vorbereitenden Unterricht des Violinisten Bunten in seiner Vaterstadt genossen. Während der Jahre 1859—1870 wirkte er als Konzertmeister in Mannheim, von wo er in gleicher Eigenschaft nach Frankfurt a. M. berufen wurde. 1896 wurde er zum königl. Professor ernannt.

Friedrich Hegar, geb. am 11. Oktober 1841 in Basel, bildete sich während der Jahre 1857—1861 auf der Leipziger Musikschule unter Davids Anleitung zu einem gewandten Violinisten, war nach kurzer Wirksamkeit als Konzertmeister im Bilseschen Orchester Musikdirektor in der elsässischen Fabrikstadt Gebweiler, und übernahm hierauf von 1863—1865 den Konzertmeisterdienst in Zürich, welchen er dann mit den Funktionen eines städtischen Kapellmeisters (1865) und Direktors der Züricher Musikschule (1876) vertauschte. Durch rege, energievolle Tätigkeit hat er sich im Laufe der Jahre zu einem der angesehensten und einflußreichsten Künstler in der Schweiz emporgeschwungen. 1889 wurde er Ehrendoktor der Züricher Universität. Auch kompositorisch ist Hegar tätig; besonders genannt werden ein Oratorium und ein Violinkonzert.

Georg Julius Robert Heckmann, geb. in Mannheim am 3. November 1848, genoß dort zunächst den Unterricht Jean Beckers und Naret-Konings, worauf er im vierzehnjährigen Alter Mitglied des Mannheimer Orchesters wurde. Der Wunsch, sich weiter zu vervollkommnen, führte ihn auf die Leipziger Musikschule, welche er von 1865—1867 besuchte. Während dieser Zeit war er Davids Schüler. Von 1867—1870 versah er das Konzertmeisteramt bei den Leipziger Euterpekonzerten, begab sich dann auf Reisen und übernahm 1872 bis

1875 am Kölner Stadttheater die Stellung als Konzertmeister. Im Jahre 1891 wurde er als Konzertmeister nach Bremen berufen, doch erfreute er sich dieser Stellung nur kurze Zeit, denn am 29. November desselben Jahres starb er, auf einer Konzertreise in England begriffen, nach kurzem Krankenlager zu Glasgow. Heckmann hat sich ebensowohl als Solo- wie auch als Quartettspieler einen angesehenen, wohlverdienten Namen erworben.

Als Schüler von David möge schließlich noch Joseph Wilhelm v. Wasielewski, der Verfasser des vorliegenden Buches genannt werden.

Wasielewski wurde am 17. Juni 1822 in Großleesen bei Danzig geboren, in welche Stadt seine Eltern wenige Jahre später übersiedelten. Der Vater war Pole, die Mutter eine Deutsche, beide musikbegabt. Er selbst bewies früh Neigung und Talent für die Tonkunst und wurde am Eröffnungstage des Leipziger Konservatoriums (2. April 1843) in dasselbe aufgenommen. Außer David, dessen Violinunterricht er auch noch einige Jahre nach dem Verlassen des Konservatoriums (1845) genoß, waren Mendelssohn und Hauptmann seine Lehrer.

Nach einer mit Carl Reinecke gemeinsam veranstalteten Konzertreise in die Ostseeprovinzen wurde Wasielewski im Herbst 1846 bei der Primgeige im Leipziger Gewandhaus- und Theaterorchester angestellt und war daneben als Führer der ersten Violinen in den von Rob. Franz in Halle geleiteten Konzerten sowie zeitweise (1848—49) in gleicher Eigenschaft in den Leipziger Euterpekonzerten tätig.

Im Herbst 1850 folgte er auf R. Schumanns Veranlassung diesem als Konzertmeister und Solospieler nach Düsseldorf, in welcher Stellung er bis zum Sommer 1852 verblieb.

Nach einer demnächstigen dreijährigen Wirksamkeit als Leiter eines gemischten Gesangvereins in Bonn wandte er sich 1855 nach Dresden, wo er bis 1869 wohnte. In der Folge trat er nur noch ausnahmsweise als Solist vor das Publikum, da sein Interesse sich mehr und mehr auf eine fruchtbare musikliterarische Tätigkeit konzentrierte. Als ihr erstes bedeutendes Ergebnis erschien seine Biographie Schumanns im Jahre 1859. Dieser folgten weiterhin noch mehrere biographische

Arbeiten, als letzte seine eigenen Lebenserinnerungen „Aus siebzig Jahren“ (1896) mit wertvollen Beiträgen zur Musik- und Konzertgeschichte um die Mitte des 19. Jahrhunderts. Eine zweite Reihe von Werken hat Forschungen auf dem Gebiet der Geschichte der Instrumentalmusik zum Inhalt. Ihnen gehört das vorliegende Buch an, welches in erster Auflage 1869 erschien.

Im Herbst 1869 als städtischer Musikdirektor nach Bonn zurückberufen, war er in dieser Eigenschaft bis 1884 tätig, zog sich dann ins Privatleben zurück, nahm seinen Wohnsitz zuerst in Blankenburg a. H. und im folgenden Jahr in Sondershausen, wo er in Ruhe musikliterarischen Arbeiten obliegen konnte. In Sondershausen starb er am 13. Dezember 1896.

Von seinen Violinkompositionen veröffentlichte er nur ein Notturno und zwei Hefte kleinerer Stücke, „Herbstblumen“ betitelt.

Als Violinspieler zeichnete sich Wasielewski durch breite gesangreiche Tongebung sowie durch eine eigenartig beherrschte, gleichsam zurückgehaltene Wärme des Ausdruckes vorzugsweise aus. Die seinem Naturell eigene große Lebhaftigkeit einerseits, eine äußerst abgeklärte Kunstauffassung andrerseits verbanden sich in seinem Spiel zu Wirkungen von eigenartigem Reiz.

Als nicht direkt von Spohr oder einem seiner hervorragenden Schüler gebildet, jedoch in weiterem Sinne ebenfalls hierher gehörig, sollen an dieser Stelle noch Maciciowski, Ganz und Wipplinger besprochen werden.

Der Pole Stanislas Maciciowski wurde nach Fétis am 8. Mai 1801 in Warschau geboren. Zuerst in seiner Heimat von einem Violinisten Ruzyczka unterrichtet, kam er mit 20 Jahren nach Berlin, um sich bei Möser weiterzubilden. Als er jedoch später in Kassel Gelegenheit fand, Spohr zu hören, wurde dieser sein Vorbild. Weiterhin unternahm Maciciowski Reisen in Deutschland, Frankreich und England, wo er in mehreren Städten erfolgreich konzertierte. Ort und Zeit seines Todes sind nicht bekannt. Maciciowski veröffentlichte mehrere Violinkompositionen.

Leopold Alexander Ganz, geboren 28. November 1810 in Mainz, erlernte das Violinspiel bei seinem Vater, sodann bei seinem

Bruder Adolph, ehemaligem hess. Hofkapellmeister, und bei Spohrs Schüler Fritz Bärwolf. 1827 wurde er Mitglied der Berliner Kapelle und 1840 an Seidlers Stelle Konzertmeister, nachdem er 1836 bereits den Titel dieses Amtes erhalten hatte. Sein Tod erfolgte am 15. Juni 1869 in Berlin.

Paul Carl Wipplinger, geboren am 7. Juli 1824 in Halle a. d. Saale, gestorben am 11. Mai 1887 zu Kassel, war Zögling des ehemaligen, aus der Spohrschen Schule hervorgegangenen Bremer Konzertmeisters G. Schmidt und des Violinspielers Ferd. Sturm. 1844 fand er im Aachener Orchester Anstellung als Konzertmeister. Während seines dortigen Wirkens studierte er eine Zeitlang bei Theodor Pixis in Köln. Von 1860 bis zu seinem Tode war er Konzertmeister am Kasseler Hoftheater.

3. Die Wiener Schule.

Neben der Kasseler erhob sich zu eigentümlicher Bedeutung die Wiener Schule. Es ist unzweifelhaft, daß Spohr auch auf sie nicht nur durch seinen zweijährigen Aufenthalt in Wien, sondern auch durch seine Kompositionen einen gewissen Einfluß ausübte. Indessen war derselbe doch nicht stark genug, um eine von den Normen des Kasseler Violinmeisters abweichende Richtung zu verhindern, die, wie schon früher bemerkt wurde, in einer vorwiegend virtuosen Tendenz beruhte. So zeigt die Wiener Schule in dieser, wie in mancher andern Beziehung den natürlichen Gegensatz zwischen süddeutschem, mehr sinnlich äußerlichem, wenn auch spirituellem, und norddeutschem ernstem, innerlich geartetem Wesen. Zwar bewegte sich Schuppanzigh durchaus noch innerhalb der Grenzen des gediegensten Musikertums, aber schon sein Schüler Joseph Mayseder, einer der vorzüglichsten Vertreter des Wiener Violinspiels zu Anfang des vorigen Jahrhunderts, verfolgte die Bahn, welche die dortige Schule eben kennzeichnet. Er repräsentierte sowohl als Komponist, wie auch als ausübender Künstler das zierlich elegante Genre. Demgemäß war seinen Leistungen ein salonartig brillantes und anmutiges Wesen eigen. Energie der Tongebung und Empfindung, sowie kräftige

Gegensätze blieben hierbei ausgeschlossen. Ausgezeichnetes soll der Künstler im reizvoll pikanten Vortrag Haydnscher Quartette geleistet haben.

Mayseders Spielweise läßt sich auch heute noch sehr deutlich aus seinen zahlreichen, sorgsam gearbeiteten — es sind 63 Werke im ganzen von ihm gedruckt — Kompositionen erkennen. Sie bestehen nicht nur in Solostücken (Konzerten, Polonaisen, Rondos und Variationen), sondern auch in Streichquintetten und -Quartetten, sowie Klaviersonaten mit Violinbegleitung. Für den Kammerstil fehlte es dem Autor an Gedankenkraft, poetischer Inspiration und höherem Gestaltungsvermögen, während manche seiner, wenn auch genrehaften und großenteils veralteten Violinstücke sich ehedem durch ihre angenehme und sehr geigengemäße Wirkung großer Beliebtheit erfreuten.

Am 26. Oktober 1789 in Wien geboren, lebte Mayseder in gleichförmiger Weise seinem Berufe, ohne jemals als Konzertspieler gereist zu sein. Nur in Wien trat er als solcher auf, und zwar mit ebenso ausdauerndem als großem Erfolge. Tatsächlich war er der bevorzugte Liebling des Wiener Publikums lange Zeit hindurch. In jüngeren Jahren gehörte er eine Zeitlang als zweiter Geiger zum Schuppanzighschen Quartett. Dann wirkte er von 1816 ab als kaiserl. Kammervirtuos in den Orchestern des Stephans-Domes sowie des Hofopern-theaters, und versah schließlich den Konzertmeisterdienst der königl Kapelle. Sein Tod erfolgte am 21. November 1863.

Schuppanzighs zweiter hier zu berücksichtigender Schüler, Joseph Strauß, wurde im Jahre 1793 zu Brünn geboren. Sein Vater, der selbst Violinist war, erteilte ihm den ersten Unterricht, den Schuppanzigh dann in Wien fortsetzte und vollendete. Schon mit zwölf Jahren im Wiener Opernorchester tätig, war Strauß weiterhin in Pest, Temesvar (1813), Hermannstadt, Brünn, Straßburg (1822) und noch anderen Städten angestellt. Nachdem er noch 1823 Musikdirektor in Mannheim gewesen, ging er im folgenden Jahr zu dauerndem Aufenthalt nach Karlsruhe, wo er 1825 zum Hofkapellmeister ernannt wurde. Seit 1863 pensioniert, starb er in Karlsruhe am 2. Dezember 1866. Unter seinen Werken werden mehrere Opern, ein Quartett, Violinvariationen und Lieder genannt.

Von Mayseders Zöglingen seien hier genannt: Panofka, Wolff, Hafner, Adelburg, De Ahna und Hauser.

Heinrich Panofka, geb. am 3. Oktober 1807 zu Breslau, gest. am 18. November 1887 zu Florenz, befaßte sich frühzeitig mit der Violine, spielte schon als zehnjähriger Knabe öffentlich, genoß dann den Unterricht des aus der Rodeschen Schule hervorgegangenen Breslauer Konzertmeisters Karl Luge, trat wiederholt in Konzerten auf, und zog im Jahre 1824 nach Wien, um sich dort unter Mayseders Leitung noch zu vervollkommnen. Zugleich genoß er den theoretischen Unterricht Hoffmanns. Nach dreijährigem Studium ließ er sich zu Wien mit glänzendem Erfolge im Redoutensaale hören. 1829 konzertierte er in München und Berlin. Im Jahre 1832 ging er nach Dresden, Prag und Wien und bereiste darauf Polen und die Provinz Schlesien. Nach einem abermaligem Aufenthalt in Wien besuchte er 1834 Paris, wo er wiederholt als Konzertspieler auftrat. Dort wandte er sich dem Studium des Gesanges zu, welchem er sich dauernd mit größter Hingebung widmete. 1842 beabsichtigte er, mit Bordogni vereint, in Paris eine „Académie de chant des amateurs" nach dem Vorbilde der Berliner Singakademie zu gründen, doch kam es nicht dazu. 1842 begab er sich zu mehrjährigem Aufenthalt nach London. Bald wurde er hier ein gesuchter Gesanglehrer. 1847 engagierte ihn der Impresario Lumley als Mitdirigent der italienischen Oper. Indessen hegte er den Wunsch, sich wieder in Paris seßhaft zu machen, was er auch im Jahre 1852 verwirklichte. 1866 ging er nach Florenz, zog sich aber sodann mehr und mehr ins Privatleben zurück. Panofka veröffentlichte mehrere Studienwerke über Gesang und mancherlei Kompositionen, darunter solche für die Geige. Außerdem unternahm er die deutsche Übersetzung der Baillotschen Violinschule. Neben seiner künstlerischen Tätigkeit war Panofka auch vielfach musikschriftstellerisch tätig, so namentlich als Mitarbeiter an R. Schumanns Musikzeitung.

Heinrich Wolff, geb. 1. Januar 1813 zu Frankfurt a. M., wirkte seit 1838 als geschätzter Konzertmeister in seiner Vaterstadt. Den ersten Unterricht empfing er von einem holländischen Geiger namens Vinger in London, wohin seine Familie 1815 gezogen war.

Nach Vinger übernahm Spagnoletti, damals erster Violinist an der italienischen Oper zu London, die weitere Ausbildung Wolffs. Im Jahre 1824 kehrte dieser nach Frankfurt zurück, und vertraute sich der Lehre François Fémys, eines Schülers Baillots an, genoß aber darauf noch den Unterricht des Konzertmeisters Hoffmann. In der Komposition wurde Schnyder von Wartensee sein Lehrer. Vier Jahre später ging Wolff nach Wien, um auch bei Mayseder einen Kursus durchzumachen und zugleich unter Seyfrieds Anleitung im Kompositionsfache zu arbeiten. Wolff war weiterhin vielfach auf Kunstreisen. In seiner Frankfurter Stellung war er bis 1878 tätig. Er starb am 24. Juli 1898 in Leipzig. Seine Kompositionen sind zumeist ungedruckt geblieben.

Karl Hafner, geb. 23. November 1815 in Wien, war zugleich Jansas Schüler und übte seine Kunst als Konzertmeister in Hamburg. Er starb dort im Januar 1861.

Seiner Lehre wurde Otto v. Königslöw teilhaftig, ein trefflicher, gediegener Spieler, der seit 1858 als Konzertmeister in Köln wirkte. Geboren zu Hamburg am 13. November 1824, erhielt er vom 7. bis 14. Lebensjahre den Unterricht seines Vaters, der sich, obwohl nur Liebhaber, als Schüler Andreas Rombergs sehr wohl auf das Violinspiel verstand. Hierauf wurde ihm die Unterweisung eines Spohrschen Schülers, namens Pacius, zuteil, und endlich noch für einige Zeit diejenige Hafners. Während eines längeren Aufenthaltes in Leipzig machte er theoretische Studien unter Hauptmanns Leitung. Vom Jahre 1846—58 war er auf Kunstreisen als Solospieler tätig. 1881 trat er infolge eines Armleidens, nachdem er den Professortitel erhalten, von seiner Stellung als Konzertmeister der Kölner Gürzenichkonzerte zurück, die er von 1858 an bekleidet hatte. Er starb in Bonn am 6. Oktober 1898.

August Ritter v. Adelburg, ursprünglich für die diplomatische Laufbahn bestimmt, geboren am 1. November 1830 in Konstantinopel, war von 1850—54 Mayseders Schüler und machte sich auf einer Reise durch Deutschland als Violinvirtuos und Komponist bekannt. Er starb am 20. Oktober 1873 geisteskrank in Wien.

Heinrich Karl Hermann De Ahna hatte zuerst Mayseder

und hierauf Mildner im Prager Konservatorium zum Lehrer. Trotz erfreulicher Erfolge, die er bei seinem öffentlichen Auftreten vom zwölften Lebensjahre ab in Wien und anderen großen Städten errang, und obgleich er bereits 1849 vom Herzog von Koburg-Gotha zum Kammervirtuosen ernannt worden war, gab er die Musik auf und widmete sich der militärischen Laufbahn, indem er im Herbst 1851 in die österreichische Armee eintrat. 1853 zum Leutnant befördert, beteiligte er sich als solcher am Kriege des Jahres 1859 in Italien, kehrte dann aber doch wieder zur Kunst zurück. Nachdem er Deutschland und Holland bereist hatte, fand er 1862 Anstellung bei der ersten Violine in der Berliner Hofkapelle, welcher er seit 1868 als Konzertmeister angehörte. Ein Jahr später wurde er auch zum Lehrer an der Hochschule für Musik ernannt. Als Solist hat er lohnende Anerkennung gefunden. Für seine gute künstlerische Gesinnung spricht selbstredend der Umstand, daß er im Joachimschen Quartett die zweite Violine übernahm. Er zeigte dadurch in nachahmenswerter Weise, daß ihm die Sache, welche er mit vertrat, höher stand, als das persönliche Interesse. De Ahna starb am 1. November 1892 in Berlin. Geboren wurde er am 22. Juni 1835 in Wien.

Miska Hauser, geb. 1822 in Preßburg, gest. am 8. Dezember 1887 in Wien, eignete sich vorzugsweise die elegante und gefällige Manier seines Lehrmeisters Mayseder an. Sein geschmeidiger, doch kleiner Ton war von sauberem Schliff, und die Intonation ließ nichts zu wünschen übrig. Er gehörte der virtuosen Richtung an, beutete dieselbe jedoch vorzugsweise nach Seite des anspruchslos gemütlichen Salongenres aus. Hauser hat große Weltreisen gemacht. Außer Europa bereiste er nicht nur Amerika, sondern auch Australien. Seine transatlantischen Erlebnisse sind von ihm unter dem Titel „Wanderbuch eines Virtuosen“ veröffentlicht. Hauser war zeitweilig auch Zögling Böhms, des tonangebenden Meisters der Wiener Schule im vorigen Jahrhundert.

Joseph Böhm, geb. 4. März 1795 zu Pest, wuchs nicht unter den Einflüssen der von ihm vertretenen Wiener Schule auf, sondern genoß zuerst den Unterricht seines Vaters und dann den Rodes. Die Bekanntschaft dieses Meisters machte er in Polen, als derselbe sich

dort auf seiner Heimreise von Rußland aufhielt. 1815 besuchte Böhm Wien und spielte mit entschiedenem Beifall im Burgtheater während der Zwischenakte. Weiterhin begab er sich mit dem Pianisten Peter Pixis zu Konzerten nach Italien, kehrte aber dann nach Wien zurück und trat dort häufig auf, veranstaltete auch regelmäßige Quartettsoireen. Im Jahre 1827 stellte er jedoch seine öffentliche Wirksamkeit ein und widmete sich ganz dem Lehrfach. 1821 erfolgte seine Anstellung in der Hofkapelle, nachdem er 1819 schon als Lehrer des Violinspiels am Konservatorium einen Wirkungskreis gefunden hatte. Diese Tätigkeit gab er 1848, seinen Platz aber in der Hofkapelle 1868 auf. Von 1823—25 bereiste er als Konzertist Deutschland und Frankreich. Am 28. März 1876 starb er in Wien. Über sein Spiel findet sich in der Wiener Musikzeitung (Jahrg. 1820, S. 789) folgende Bemerkung: „Ton, Führung des Bogens, Reinheit in den Applikaturen, Geschwindigkeit der Finger sind die besonderen Vorzüge eines Violinspielers, die er mit Umsicht, Geschmack, Tiefblick und Kenntnis der Kunst verbinden muß, wenn er den höchsten Punkt erreichen will. Herr Böhm besitzt alle diese Eigenschaften in vorzüglichstem Grade. Nur etwas mehr Schatten und Licht in sein Spiel zu bringen empfehlen wir ihm". Wie Treffliches er auch geleistet haben mag, sein größerer Ruhm gründet sich darin, der musikalischen Welt einige ausgezeichnete Violinspieler gegeben zu haben, unter denen Joseph Joachim obenan steht. Über diesen, wie seine Schüler wird in einem besonderen Kapitel zu berichten sein. (S. 502.)

Die nächst Joachim noch zu berücksichtigenden Schüler Joseph Böhms sind: Ernst, Georg Hellmesberger der ältere, Dont, Singer, Rappoldi, Ludwig Straus, Grün und Reményi, welchen Künstlern sich noch mehrere gleichfalls der Wiener Schule entsprossene Geiger anschließen.

Große Berühmtheit erlangte Heinrich Wilhelm Ernst. Bis zu einem gewissen Grade war er Nachahmer Paganinis, dem er, mächtig angezogen durch die Eigentümlichkeit des Italieners, längere Zeit nachreiste, um von seiner Kunst zu profitieren. Als Frucht davon ist der „Carneval de Venise", jene pikante Burleske, zu betrachten, in der gleichsam ein Kunstfeuerwerk des Virtuosentums abgebrannt

wird. Dies Effektstück ist hauptsächlich aus Reminiszenzen der Paganinischen Spielweise zusammengesetzt, und so hatte der Italiener recht, wenn er gelegentlich gegen Ernst äußerte: „Il faut se méfier de vous“. Ernst blieb jedoch keineswegs in der Richtung des „Karneval“ befangen. Er war auch edleren, obwohl nicht eben tiefen Regungen zugänglich. Sein höchst gewandtes und glänzendes, durch eine farbenreiche und sympathische Tongebung getragenes Spiel ließ ein heißblütiges Temperament erkennen, das sich aber mehr in stoßweisen Emotionen, als in einer gleichmäßig verteilten Wärme und Schwunghaftigkeit kundgab. Ernst war eine von der Gemütsstimmung durchaus abhängige Wallungsnatur; hieraus erklärt sich die Ungleichheit seiner Leistungen, welche ebensooft anziehender als unbefriedigender Art waren, denn nicht selten wurde die Wirkung seines Spieles durch das Mißlingen technischer Wagnisse und erhebliche Intonationsunsauberkeiten beeinträchtigt. Daß Ernst überwiegend der virtuosen Richtung huldigte, zeigen seine keineswegs gewöhnlichen, sondern vielmehr durch ein spirituelles Moment belebten Kompositionen, die überdies manche Seiten der Violine in charakteristischer Weise entfalten. Doch haben sie als Musikstücke keinen höheren Wert. Jedenfalls hatte der Künstler in der von ihm mit Vorliebe gepflegten Richtung vorzugsweise seine Erfolge zu suchen, denn sein Bestreben, sich durch den Vortrag klassischer Schöpfungen auch als guter Musiker zu legitimieren, war nicht durchaus erfolgreich. In gewissen Beziehungen vermochte er nicht, die virtuose, auf den äußerlichen Effekt ausgehende Vortragsweise zu unterdrücken, wie er denn auch bei der Wiedergabe von Kammermusikwerken sich sogar erlaubte, willkürliche Verzierungen anzubringen. Seit seinem Jünglingsalter lebte Ernst meist auf Reisen, die ihn durch ganz Europa führten. Er wurde 1814 in Brünn geboren und starb am 8. Oktober 1865 in Nizza an einem Rückenmarksleiden.

Georg Hellmesberger, am 24. April 1800 in Wien geboren, war zuerst Sopranist in der Hofkapelle und erhielt dann den ersten Violinunterricht von seinem Vater; weiter studierte er unter Försters und Böhms Leitung. 1829 trat er an Schuppanzighs Stelle als Konzertmeister bei der Oper. 1830 wurde er Mitglied der kaiserl.

Kapelle und Lehrer des Violinspiels an der Musikschule. Bereits 1825 erhielt er den Professortitel, wirklicher Professor wurde er 1833. Er hat einige Kompositionen veröffentlicht. Am 16. August 1873 starb er, seit 1867 pensioniert, in Neuwaldegg bei Wien.

Sein Sohn Georg, geb. am 27. Januar 1830 zu Wien, den er selbst unterrichtete, bildete sich zu einem tüchtigen Violinisten aus und betätigte sich auch als Tonsetzer. Er wurde nach Hannover als Konzertmeister berufen, wo er schon am 12. November 1852 starb.

Der ältere Hellmesberger, mit Vornamen Joseph, geb. 3. November 1828, Bruder des ebengenannten, war gleichfalls Schüler seines Vaters und gelangte infolge bedeutender Leistungsfähigkeit zu hochangesehener Stellung in seiner Vaterstadt Wien. 1851 wurde er zum Lehrer am Konservatorium sowie zum Direktor der Gesellschaft der Musikfreunde und des Konservatoriums, und 1860 zum Konzertmeister in der Hofkapelle ernannt. Das Lehramt am Konservatorium gab er auf, nachdem 1877 seine Ernennung zum Hofkapellmeister erfolgt war. 1893 trat er ins Privatleben zurück und starb am 24. Oktober 1893 in Wien. Als Violinist hat sich Joseph Hellmesberger hauptsächlich im Quartettspiel ausgezeichnet. Es existieren mehrere Kompositionen von ihm im Druck. Sein Sohn, namens Joseph, geb. 9. April 1855, ist seit 1878 Soloviolinist bei der Hofkapelle und Lehrer am Konservatorium in Wien. Nach Bekleidung verschiedener Kapellmeisterposten wurde er 1886 Hofopernkapellmeister ebenda.

Jacob Dont, Schüler seines Vaters, sowie der Wiener Musikschule, bildete sich zu einem trefflichen Violinisten. Lange Zeit hindurch wirkte er als Lehrer des Violinspiels am Konservatorium sowie als Mitglied der kaiserl. Kapelle (seit 1834). Er veröffentlichte mehrere vorzügliche Etüdenwerke, welche auch als Musikstücke höheren Anforderungen entsprechen. Er wurde in Wien am 2. März 1815 geboren und starb dort am 17. November 1888. Ein sehr bemerkenswerter Schüler von ihm ist der Geiger

Leopold Auer, geb. am 7. Juni 1845 zu Veszprim in Ungarn. Den ersten Unterricht empfing er in der Pester Musikschule von Ridley Kohne. Von 1857—58 besuchte er das Wiener Konservatorium. Hier

war Dont sein Lehrer. Eine Zeitlang erfreute er sich dann noch Joachims Anleitung in Hannover. 1863 wurde er Konzertmeister in Düsseldorf, 1866 in Hamburg. Dieses Amt hat er seit 1868 in der Petersburger Hofkapelle übernommen. Zugleich ist er Professor des Violinspiels an der Musikschule der kaiserl. Residenz. Auer ist ein Geiger von vorzüglichster Qualität. Sein Spiel vereinigt bei vollendeter Technik die Eigenschaften schöner, edler Tongebung und warmblütiger, gefühlvoller Ausdrucksweise in sich. — Ein Schüler Auers ist Galkin, über den weiterhin berichtet werden wird.

Edmund Singer, Konzertmeister in Stuttgart, wurde am 14. Oktober 1831 zu Totis in Ungarn geboren. Bevor er Böhms Unterricht genoß, war er Schüler Ridley Kohnes in Pest. 1846 wirkte er als Soloviolinist am Pester Theater, und von 1853—61 war er Konzertmeister in Weimar; dann wandte er sich nach Stuttgart, wo er in gleicher Eigenschaft fungiert. Seinem Spiel ist glatte, geschmeidige Tonbildung und virtuos geschulte Technik eigen. Im Verein mit M. Seifriz gab er eine umfangreiche Violinschule heraus.

Eduard Rappoldi, geb. 21. Februar 1839 in Wien, hatte zum ersten Lehrer Leopold Jansa und genoß hierauf den Unterricht Böhms. Im theoretischen Fach unterwies ihn Simon Sechter. Nach zurückgelegtem Studium trat Rappoldi ins Wiener Hofopernorchester, dem er von 1854—1861 angehörte. Von da ab bis zum Jahre 1866 war er Konzertmeister in Rotterdam und während des Zeitraumes von 1866—1870 nacheinander Dirigent in Lübeck, Stettin und Prag. Dann übernahm er ein Lehramt für Violine an der Berliner Hochschule bis zu seiner 1877 erfolgten Berufung als Hofkonzertmeister in Dresden. Eine Zeitlang war er auch als Bratschist im Joachimquartett tätig. In Dresden wirkte er bis 1898, wo er in den Ruhestand trat. Im Mai 1903 starb er. Rappoldi war ein gewandter und künstlerisch einsichtiger Violinist.

Ein vorzüglicher Geiger von gediegener musikalischer Richtung ist Ludwig Straus, geboren am 28. März 1835 in Preßburg. Seine musikalische Bildung empfing er im Wiener Konservatorium, dem er von 1842—48 angehörte. Während der beiden ersten Jahre des Lehrkursus war er dort im Violinspiel Schüler Hellmesbergers;

von da ab leitete Joseph Böhm seine Studien, der ihm in den Jahren 1850—51 auch Privatunterricht erteilte. Im August 1859 wurde Straus als Konzertmeister nach Frankfurt a. M. berufen. Seine Stellung am Theater gab er 1862, diejenige bei den Museumskonzerten dagegen im Herbst 1864 auf. Alsdann begab er sich nach London. Hier fand Straus bald einen seinem Talent entsprechenden Wirkungskreis, zunächst (im März 1865) als Konzertmeister bei der Philharmonic Society, dann in gleicher Eigenschaft bei den „New philharmonic Concerts“. Außerdem wurde ihm die Leitung einer Klasse des Violinspiels an der „London Academy of Music“ übertragen. Seine Leistungen sind durch sorgsamste, geistreiche Detailausführung gekennzeichnet.

Jacob M. Grün, geboren 13. März 1837 in Pest, war zunächst Ellingers und dann Böhms Schüler. Von 1861—65 fand er einen Wirkungskreis als Solospieler in der königl. Kapelle zu Hannover, nachdem er vorher mehrere Jahre (seit 1858) der Weimarer Hofkapelle angehört hatte. Weiterhin unternahm er Kunstreisen durch Deutschland, England, Holland und Ungarn. 1868 folgte er dem Rufe als Konzertmeister des kaiserl. Hofopernorchesters in Wien, und 1877 übernahm er neben dieser Stellung auch diejenige eines Violinprofessors am Wiener Konservatorium. Beide Ämter bekleidet er noch gegenwärtig.

Zu den ausgezeichnetsten Zöglingen der Wiener Schule zählt Arnold Josef Rosé, geboren am 24. Oktober 1863 in Jassy. Seine Übungen auf der Geige begann dieser hervorragende Künstler, welcher den allerersten Violinvirtuosen der Gegenwart beizugesellen ist, im siebenten Lebensjahre. Mit zehn Jahren wurde er als Schüler ins Wiener Konservatorium aufgenommen. Sein Lehrmeister war dort der Professor Carl Heißler, unter dessen Leitung seine dreijährigen Studien einen so außerordentlich günstigen Fortgang nahmen, daß er während derselben zu dreien Malen den ersten Preis und schließlich die silberne Medaille von der Gesellschaft der Musikfreunde nebst dem Diplom der künstlerischen Reife erhielt. Im Frühjahr 1881 wurde Rosé eingeladen, in einem der Wiener Philharmonischen Konzerte Goldmarks Violinkonzert vorzutragen. Dieses Debüt hatte zur Folge,

daß er bald darauf als erster Soloviolinist und Konzertmeister der k. k. Hofoper zu Wien engagiert wurde, eine Auszeichnung, die um so höher zu veranschlagen ist, als er noch nicht das 18. Lebensjahr zurückgelegt hatte. Über jenes Auftreten berichtete Ed. Hanslick in der „Neuen freien Presse“: „Der noch sehr junge Künstler bewältigte die gehäuften technischen Schwierigkeiten dieser Komposition (Goldmark's Violinkonzert) mit vollkommener Sicherheit und Ausdauer, dabei mit einem ruhigen, bescheidenen Anstande, der seine virtuose Leistung noch verschönte. In der That können wir von den zahlreichen jungen Geigern, die in den letzten Jahren hier konzertirt haben, keinen auf gleiche Höhe mit Herrn Rosé stellen. Die vollkommenste Reinheit der Intonation — dieses erste und unentbehrlichste Erfordernis — bewahrte Rosé selbst in den waghalsigsten Partien von Goldmark's Konzert. In allen Streicharten, Doppelgriffen und Sprüngen gleich gewandt, ebenso brillant in den höchsten Applikaturen, wie gesangvoll auf der G-Saite, im Vortrage gut musikalisch, natürlich und unaffektirt, gehört der junge Mann heute schon zu den tüchtigsten Virtuosen seines Instrumentes.“

Im Jahre 1888 konzertierte R. mit günstigstem Erfolge in seinem Heimatlande Rumänien und 1889 in Deutschland, worauf er sich in Paris produzierte. Bei den Festspielen in Bayreuth ist er als erster Konzertmeister seit dem Jahre 1888 tätig. — Neben seiner amtlichen Tätigkeit veranstaltete R. alljährlich regelmäßig wiederkehrende, hauptsächlich der Pflege des Quartettspieles gewidmete Kammermusikabende in Wien. Das nach ihm benannte Roséquartett genießt als eine der hervorragendsten Quartettvereinigungen einen ausgebreiteten Ruf.

Eduard Reményi (mit seinem eigentlichen Namen Hoffmann) wurde 1830 in dem ungarischen Orte Heves geboren. Seine Ausbildung empfing er während der Jahre 1842—1845 auf dem Wiener Konservatorium. Die ungarische Revolution von 1848 brachte in seine Tätigkeit als Geiger eine Unterbrechung, da er sich an dieser politischen Aktion beteiligte und dabei bis zum Adjutanten Görgeys aufstieg. Nachdem der Aufstand niedergeschlagen worden, sah sich Reményi genötigt die Flucht zu ergreifen. Er ging nach Amerika und

widmete sich wieder dem Studium der Violine. 1853 nach Europa zurückgekehrt, lebte er einige Zeit in Weimar. Im folgenden Jahre besuchte er London und wurde dort zum Soloviolinisten der Königin ernannt. Weiterhin unternahm er ausgedehnte Konzertreisen, seit 1875 von Paris aus, wo er seinen Wohnsitz nahm. Am 16. Mai 1898 starb er in Newyork. Reményi gehörte der exklusiven Virtuosenrichtung an.

Carl Berzon, geb. am 15. Dezember 1842 in Oedenburg, wurde, nachdem er im elterlichen Hause für den Musikberuf vorbereitet worden war, in Wien der Lehre Ludwig Straus', und weiterhin derjenigen Jacob Donts und Joseph Böhms teilhaftig.

Mit 18 Jahren trat Berzon in das kaiserl. Hofopernorchester ein. 1869 gab er diese Stellung auf und versah bis 1873 das Amt als Konzertmeister und Lehrer des Violinspiels am Imthurneum in Schaffhausen. Von hier wandte er sich über Paris nach England, wo er zunächst als Lehrer an der Dubliner „Royal Irish Academy of Music“ und als Konzertmeister bei der dortigen „Philharmonic Society“ tätig war. Dann ging er nach Manchester, um einige Zeit im Halléschen Konzertorchester und in dem Streichquartett seines ehemaligen Lehrers L. Straus tätig zu sein. Hierauf wirkte er als Konzertmeister und Lehrer am Musikverein in Innsbruck. Zu Anfang der achtziger Jahre war B. Konzertmeister am Kölner Stadttheater.

Hermann Csillag wurde 1852 in Bakony-Telek, einem kleinen Orte des Veszprimer Komitates geboren. Seine Studien begann er auf dem Pester Konservatorium und in Wien vollendete er sie unter Grüns und Hellmesbergers Leitung. Demnächst war er sechs Jahre lang im Hofopernorchester. Während dieser Zeit machte er mehrere Konzertreisen in seinem Vaterlande. Weiterhin war er als Soloviolinist in Baden-Baden tätig. Von dort wurde er als Konzertmeister des Allgemeinen Musikvereins nach Düsseldorf berufen. Nach mehrjährigem Wirken daselbst übernahm Csillag für einige Zeit den Konzertmeisterposten am Hamburger Stadttheater. Seit 1877 war er als Konzertmeister und Lehrer an der Musikschule in Rotterdam tätig. Csillag ist ein sehr gewandter, musikalisch empfindender Spieler, dem eine gediegene Technik zu Gebote steht.

Adolph Brodski, geb. 21. März 1851 in Taganrog (Rußland), hatte vom fünften bis zum neunten Lebensjahre vier verschiedene Geigenlehrer. Trotz dieses häufigen Wechsels machte er doch schnelle Fortschritte, denn schon 1860 konnte er ein eigenes Konzert in Odessa geben. Durch einen reichen Bürger Odessas wurden ihm die Mittel gewährt, seine Studien in Wien fortzusetzen. Anfangs genoß er den Privatunterricht Josef Hellmesbergers. Dann besuchte er vom Winter 1862—63 bis zum Winter 1866—67 das dortige Konservatorium. Nach Beendigung seiner Studien trat Brodski als zweiter Geiger in das Hellmesbergersche Quartett, und von 1868 bis 1870 gehörte er dem Hofopernorchester an. Während dieser Zeit spielte er vielfach öffentlich mit entschiedenem Beifall in Wien. In den Jahren 1870—1874 bereiste B. als Konzertspieler ganz Rußland. Sein Weg führte ihn bis Tiflis und Baku. Hierauf ging er nach Moskau, wo er zu Laub in nähere Beziehung trat. Beim Tode dieses Künstlers erhielt Hřimaly dessen Stelle als erster Lehrer des Violinspiels am Konservatorium, und Brodski übernahm die von Hřimaly versehenen Funktionen des zweiten Violinlehrers an dieser Anstalt. Nach vierjähriger Tätigkeit trat Brodski gänzlich von der Öffentlichkeit zurück, um sich mit aller Energie erneuten technischen Studien zu widmen. Dann ging er 1879 nach Kiew, wo er Symphoniekonzerte dirigierte. Anfangs 1881 begab er sich nach Paris. Dort hörte er Sarasate, der ihm einen abermaligen Anstoß zu Studien gab. 1882 debütierte er erfolgreich mit dem Violinkonzert von Tschaikowsky in den philharmonischen Konzerten zu Wien. Hierauf ging Brodski nach London, und im folgenden Jahre spielte er in einem der Moskauer Weltausstellungskonzerte unter dem enthusiastischen Beifall seiner Landsleute. Im Winter 1882—83 konzertierte er mehrfach in Deutschland. Sein Auftreten im Leipziger Gewandhauskonzert hatte zur Folge, daß ihm die bis dahin von Schradieck versehene Stelle als erster Lehrer des Violinspieles an der Musikschule Leipzigs übertragen wurde. Brodski hat als Konzertgeiger überall da, wo er sich hören ließ, die allgemeinste Anerkennung gefunden. Im Herbst des Jahres 1891 gab er seine Leipziger Stellung auf, um das Lehramt an dem Scharwenka-Konservatorium in Newyork zu übernehmen. Mitte

1894 wurde er als Nachfolger von Ch. Hallé zum Direktor des Royal College of Music in Manchester erwählt.

Ein Schüler von Brodski ist

Felix Berber, der zu den vorzüglichsten Geigern der Gegenwart zählt. Er wurde am 11. März 1871 in Jena geboren. Sein Talent trat frühzeitig hervor, so daß er bereits mit 7 Jahren in Dresden, wohin seine Eltern verzogen waren, regelmäßigen Unterricht erhielt. Schon kurz darauf konnte er mehrmals öffentlich als Schüler des Dresdener Konservatoriums auftreten. Als Berber 13 Jahre alt war, starb sein Vater und auf den Rat Bülows wandte er sich nach Leipzig, wo er Brodskis Schüler wurde. Hier blieb er bis 1889 mit einer Unterbrechung, die durch seine Neigung zur Malerei veranlaßt wurde. Doch kehrte er bald wieder zur Musik zurück. Im Jahre 1889 verabschiedete er sich mit dem Ungarischen Konzert Joachims vom Konservatorium, hielt sich zwei Jahre lang in England auf, wo er sehr beifällig aufgenommen wurde, und nahm dann die Konzertmeisterstelle in Magdeburg an, die er bis zum Jahre 1896 bekleidete. In den folgenden Jahren unternahm er Konzertreisen, die ihn durch ganz Deutschland, nach der Schweiz, England und Rußland führten. 1898 wurde er Konzertmeister am Leipziger Gewandhaus- und Theaterorchester, legte aber dieses Amt am 1. April 1903 infolge von Differenzen hinsichtlich der künstlerischen Leitung dieses Institutes nieder, und nahm einen Ruf als erster Professor des Violinspiels an die königl. Akademie der Tonkunst in München an, wo er jetzt tätig ist.

Berber ist ein hervorragender Violinist gediegenster Richtung. Eine hoch entwickelte, allseitig ausgebildete Technik und ein schöner, gesunder, großer Ton zeichnen seine Leistungen aufs vorteilhafteste aus. Dazu kommt ein seltenes Vermögen, dem geistigen Gehalt der Kunstwerke verschiedener Epochen und Stilarten gerecht zu werden. Ein spezielles Verdienst hat sich Berber (im Verein mit J. Klengel) um das Brahmssche Doppelkonzert für Violine und Violoncell erworben. Einen großen Teil seiner Kraft widmet er der Pflege der Kammermusik. Bereits in Magdeburg veranstaltete er jährlich 21 Kammermusikabende und in Leipzig gelang es ihm, das unter seiner

Anführung auch weit gereiste (Wien, Italien, Rußland) Gewandhausquartett wieder auf die volle Höhe früherer Anerkennung zu bringen. Auch heute noch ist Berber eifrigst um seine weitere Vervollkommnung bemüht.

4. Die Prager Schule.

Eine der Wiener Schule verwandte Richtung lassen die Geiger erkennen, welche aus dem Prager Konservatorium hervorgingen. An demselben wirkte als Lehrer des Violinspiels zunächst Friedrich Wilhelm Pixis[1]), durch den die Traditionen der Mannheimer Schule, wenn auch nicht mehr in völlig reiner Weise, herzugebracht wurden. Die bekanntesten seiner Lehre entsprossenen Violinspieler sind außer seinem eigenen Sohne Theodor: Kalliwoda, Mildner, Dreyschock und Slawjk. Ihnen schließen sich die weiter unten aufgezählten Schüler Mildners sowie die Geiger Ondriček, Barcewicz, Gläser und Sahla[2]) an.

Johann Wenzeslaus Kalliwoda, geb. am 21. März 1800 in Prag, fand als zehnjähriger Knabe in der dortigen Musikschule Aufnahme und machte den vollen sechsjährigen Kursus derselben durch. Nach Beendigung seiner Studien wurde er als Violinist in das Orchester seiner Vaterstadt aufgenommen, dem er bis zum zweiundzwanzigsten Lebensjahre angehörte. Dann besuchte er München und hier wurde ihm 1823 die Direktion der Fürstenberger Kapelle in Donaueschingen angetragen, welche er erst 1853 niederlegte. Dieses Amt und seine umfangreiche, doch für die Kunst wenig ergiebige Tätigkeit als Tonsetzer entzogen ihn mehr und mehr dem Studium seines Instrumentes, das er in jüngeren Jahren mit Geschmack und Gewandtheit zu behandeln wußte. Kalliwodas mannigfache Violinkompositionen gehören der sogenannten Konversationsmusik an und

---

1) Vgl. S. 277 d. B.

2) Auch der in den letzten Jahren oft genannte Geiger Kubelik hat seine Ausbildung dem Prager Konservatorium zu verdanken. Den meisten Nachrichten zufolge gehört er der virtuosen Richtung an. Mitteilungen über seinen Lebensgang waren nicht erhältlich.

gewähren heute keine Ausbeute mehr. Er starb am 3. Dezember 1866 in Karlsruhe, wohin er sich nach seiner Pensionierung zurückgezogen hatte.

Mehr als Lehrer denn als ausübender Künstler tat sich Moritz Mildner, geboren am 7. November 1812 in dem böhmischen Orte Türnitz, hervor. Auch er verdankte seine musikalische Bildung der Prager Musikschule, an welcher er nach dem Tode seines Meisters Pixis von 1842 ab als Professor des Violinspiels wirkte. Zugleich war er Konzertmeister des Theaterorchesters. Am 4. Dezember 1865 erfolgte sein Tod.

Von seinen zahlreichen Schülern machten sich vor allen Ferdinand Laub, Julius Grunewald, Emanuel Wirth, Joh. Hřimalý, Bennewitz, Rebiček, Skalitzky und Zajic bekannt.

Der erstere wurde am 19. Januar 1832 zu Prag geboren. Sein Spiel zeichnete sich durch eine glänzende, mit Bravour gehandhabte Technik aus, doch hing er sehr von momentanen Stimmungen ab, wodurch seine Leistungen von ungleicher Beschaffenheit waren. Gut disponiert, wußte er außerordentliche Wirkungen zu erzielen. Laub wurde, nachdem er Prag verlassen, von 1853—1855 Konzertmeister in Weimar als Nachfolger Joachims. Von 1856—64 gehörte er der königlichen Kapelle in Berlin als Kammervirtuos an. Das von ihm während seiner Berliner Wirksamkeit gegründete Quartett (1856 bis 1862), welches gewissermaßen als Vorläufer des Joachim-Quartettes gelten kann, hat eine besondere Bedeutsamkeit durch wiederholte Aufführungen der letzten Quartette Beethovens gewonnen, die vorher in Berlin noch wenig bekannt waren.

Weiterhin lebte Laub in Wien, und seit dem Herbst 1866 fand er in Moskau einen seinem Talente angemessenen Wirkungskreis als Konzertmeister und Lehrer an dem dortigen Konservatorium. 1874 mußte er eines körperlichen Leidens halber die Karlsbader Quellen aufsuchen. Er genas aber nicht, und starb schon am 17. März des folgenden Jahres in Gries bei Bozen. Laub veröffentlichte einige Violinkompositionen, von denen indessen nur eine Polonaise bekannter wurde.

Julius Grunewald trat, nachdem er das Prager Konservatorium besucht, 1851 ins Orchester des Friedrich-Wilhelmstädtischen

Theaters in Berlin, zu dessen Konzertmeister er im selben Jahre ernannt wurde. Zwei Jahre später erfolgte seine Berufung als Konzertmeister nach Köln. Hier starb er indessen bald infolge einer abzehrenden Krankheit. Er galt für einen vorzüglichen Solospieler.

Emanuel Wirth wurde am 18. Oktober 1842 in Ludiz (Böhmen) geboren. Seine Ausbildung erhielt er 1854—61 auf dem Prager Konservatorium, wo Kittl und Mildner seine Lehrer waren. Nachdem er zuerst als Konzertmeister im Kurorchester zu Baden-Baden tätig gewesen war, ging er 1864 als Violinlehrer ans Konservatorium in Rotterdam. Auch war er hier Konzertmeister der Oper und der Gesellschaftskonzerte. 1877 trat er auf Joachims Veranlassung an Stelle von Rappoldi als Bratschist in das Joachimquartett ein, in dem er noch heute mitwirkt. Außerdem ist er Violinlehrer an der kgl. Hochschule für Musik in Berlin. In Gemeinschaft mit H. Barth und Hausmann ist er Veranstalter bekannter und hochgeschätzter Triosoireen in der Hauptstadt.

Johann Hřimaly, geboren am 13. April 1844 zu Pilsen, besuchte, nachdem er von seinem Vater und dem Chorregenten seiner Heimatstadt Violinunterricht empfangen hatte, von seinem elften Jahre ab das Prager Konservatorium. Hier war er von 1855—61 Mildners Schüler. Schon in seiner Studienzeit zeichnete er sich so aus, daß er während derselben dreimal in den öffentlichen Konzerten des Konservatoriums mit günstigem Erfolg auftreten konnte. Von 1862—1868 fungierte er als Konzertmeister in Amsterdam, nebenbei herumreisend und konzertierend. Obwohl Hřimaly sich von seiner Stellung im ganzen befriedigt fühlte, hegte er den Wunsch, nach Moskau zu gehen, um in der unmittelbaren Nähe Ferd. Laubs zu sein, den er zu seinem Ideal erkoren hatte. Im Herbst des Jahres 1869 nahm er denn auch seinen dauernden Aufenthalt in der alten Zarenstadt. Dort fand er sogleich Anstellung am Konservatorium. Als Laub 1875 starb, rückte er in die von demselben bis dahin bekleidete Stelle des ersten Violinlehrers an der genannten Kunstanstalt ein. Durch Laub war die vielbewährte Methode der Prager Geigenschule in Moskau eingeführt worden. Hřimaly ließ es sich angelegen sein, dieselbe dort noch weiter zu verbreiten. Mit seiner Lehrtätigkeit ist das

Konzertmeisteramt bei den Konzerten des Konservatoriums verbunden. Außerdem leitet Hřimaly als erster Geiger die Kammermusiksoireen dieses Instituts. Er wird übrigens als vorzüglicher Solospieler gerühmt.

Ein Schüler Hřimalys ist Alexander Petschnikow. Über ihn vergleiche man weiter unten den Abschnitt über das russische Violinspiel.

Florian Zajic, geb. am 4. Mai 1853 zu Unhoscht in Böhmen, offenbarte frühzeitig ungewöhnliches Talent, und empfing seine Ausbildung als Violinist während eines achtjährigen Besuches des Prager Konservatoriums zunächst durch Moritz Mildner, und nach dessen Tode durch Anton Bennewitz. Hierauf übernahm er das Konzertmeisteramt im Augsburger Theaterorchester, doch schon nach kurzer Zeit trat er in die Mannheimer Kapelle, zu deren Konzertmeister er einige Monate später ernannt wurde. In dieser Stellung blieb Zajic zehn Jahre, fortgesetzt aufs eifrigste an seiner künstlerischen Vollendung arbeitend. Im Jahre 1881 erhielt er die Berufung als Professor des Violinspiels an das Konservatorium zu Straßburg, nachdem er sich dort hatte hören lassen. Von Straßburg aus unternahm Zajic erfolgreiche Kunstreisen durch Deutschland und die Schweiz. Dann auch trat er, höchst beifällig aufgenommen, in London und Paris auf. Im Sommer 1889 verließ er seinen Straßburger Wirkungskreis, und übernahm im Herbst desselben Jahres die Funktion als erster Konzertmeister beim Orchester der Hamburger Philharmonischen Gesellschaft. Doch löste er dieses Verhältnis noch vor Ablauf der Saison aus persönlichen Gründen. Seit dem Frühjahr 1891 wirkte Zajic als Nachfolger Emil Saurets am Sternschen Konservatorium in Berlin. Zajics Spiel zeichnet sich durch großen, vollen Ton und durch eine allen Schwierigkeiten gewachsene Technik aus. Vorzügliches leistet er besonders im Vortrag des Gesanglichen, Getragenen. Dabei ist seine künstlerische Richtung eine durchaus gediegene.

Ernst Skalitzky, der Sohn eines Arztes in Prag, wurde dort am 30. Mai 1853 geboren und war neben dem Gymnasialbesuch vom achten Jahre ab Privatschüler Mildners. Seine musikalische Begabung machte sich im Laufe der Zeit so entschieden geltend, daß er, 16 Jahre alt, das Gymnasium verließ, um sich ganz der Kunst zu widmen. Er besuchte nun das Prager Konservatorium und blieb

in demselben von 1868—1871. Nach Ablauf dieser Zeit trat er mehrmals in Wien mit Beifall als Solist auf, studierte aber trotz seiner weit vorgeschrittenen Leistungsfähigkeit noch für ein Jahr auf der Berliner Hochschule unter Joachims Leitung. Vom September 1873 bis zum Jahre 1879 war er dann Konzertmeister des Parkorchesters in Amsterdam, von wo er in gleicher Eigenschaft nach Bremen berufen wurde. Diese Stellung gab er im Frühjahr 1891 auf, verblieb aber in Bremen. Im Besitze einer bedeutenden Geigentechnik, wirkt er dort nicht nur als Solo- und Quartettspieler, sondern auch als Lehrer.

Anton Bennewitz, geb. am 26. März 1833 in Přivret bei Leitomischl, war auf der Prager Musikschule der Zögling Mildners. Der Lehre entwachsen, wurde er zunächst im Prager Theaterorchester bei der ersten Violine angestellt. Hierauf folgte er dem Ruf als Konzertmeister an das Mozarteum in Salzburg und weiterhin in gleicher Eigenschaft nach Stuttgart. Seit dem Jahre 1866 wirkte er als Nachfolger Mildners am Prager Konservatorium als Lehrer, und seit 1882 ist er Direktor desselben Institutes.

Ein anderer begabter Schüler Mildners war Josef Rebiček, geboren in Prag am 7. Februar 1844. Er machte den ganzen sechsjährigen Kursus auf dem Prager Konservatorium durch, trat 1861 als Kammermusikus in die Weimarer Hofkapelle ein und wurde 1863 als Konzertmeister an das böhmische Nationaltheater in Prag berufen. Nach Verlauf von zwei Jahren übernahm er dieselbe Funktion an dem königl. deutschen Landestheater seiner Vaterstadt, blieb aber auch nur drei Jahre in dieser Position, da er 1868 beim königl. Hoftheater in Wiesbaden als erster Konzertmeister angestellt wurde. Hier wirkte er fünfzehn Jahre hindurch zugleich als Operndirigent neben Jahn, infolgedessen er 1875 die Ernennung zum königl. Musikdirektor erhielt. Gegen Schluß des Jahres 1882 wurde ihm das Amt eines Operndirektors und ersten Kapellmeisters am kaiserl. Hoftheater in Warschau angetragen, was ihn veranlaßte, aus seiner bisherigen Stellung auszuscheiden. In Warschau verblieb Rebiček bis 1891, in welchem Jahre er Kapellmeister am Nationaltheater in Pest wurde. 1893 in der gleichen Eigenschaft an das Wiesbadener

Hoftheater zurückberufen, war auch dort seines Bleibens nicht lange. Er übernahm vom Jahre 1897 ab die Direktion des Berliner Philharmonischen Orchesters, welche Stellung er bis zu seinem am 24. März dieses Jahres (1904) erfolgten Tode bekleidet hat. 1898 wurde er zum königl. Hofkapellmeister ernannt. Rebiček war ein ebenso gewandter Geiger wie tüchtiger Dirigent.

Ein sehr bedeutendes frühreifes Geigertalent besaß Joseph Slawjk, geb. am 26. März 1806 zu Ginetz in Böhmen. Er war der Sohn eines Schullehrers. Der Violinunterricht wurde im vierten Lebensjahre begonnen. Auf das Talent des Knaben aufmerksam gemacht, gewährte ihm der Graf v. Wrbna die Mittel zum Besuch der Prager Musikschule. Pixis entwickelte seine Anlagen auf die glücklichste Weise. Aus der Musikschule entlassen, machte er sich bald einen bedeutenden Namen als Solospieler. 1823 wurde er Violinist im Prager Theaterorchester, von 1825 ab lebte er in Wien. Als Paganini (1828) diese Stadt besuchte, wurde Slawjk sein enthusiastischer Bewunderer; er verdankte dem italienischen Künstler wesentliche Fingerzeige für das Studium. Der Trieb, sein Talent in möglichster Vollendung auszubilden, war indessen noch nicht gestillt. Er begab sich daher zu Baillot nach Paris. Sein dortiger Aufenthalt wurde jedoch durch die Berufung in die Wiener Hofkapelle abgekürzt. Slawjk erregte durch seine Leistungen die lebhafteste Teilnahme aller, die ihn hörten, nicht nur im Publikum, sondern auch in Künstlerkreisen. Chopin, der ihm ein warmes Interesse widmete, nannte ihn den zweiten Paganini. Es scheint also, daß er der virtuosen Richtung angehörte. Die Hoffnungen, welche seine Freunde auf das dereinstige Wirken des reifen Mannes setzten, wurden durch den unerwartet schnellen Tod Slawjks vernichtet. Er starb am 30. Mai 1833 in Pest, wohin ihn eine kurz vorher unternommene Konzertreise geführt hatte.

Der Geiger Franz Ondriček, dessen Geburtsstätte der Prager Hradschin ist, hatte durch seinen Vater, den Dirigenten einer Prager Salonkapelle, eine musikalische Jugend genossen, welche sein Talent frühzeitig entwickelte. Geboren wurde er am 29. April 1859. Vom vierzehnten Lebensjahre ab erhielt er den Unterricht von Bennewitz

in der Musikschule seiner Heimatstadt, worauf er sich, 17 Jahre alt, nach Paris begab, um unter Massarts Leitung im Konservatorium seine Violinstudien zu beendigen. Nach zwei Jahren durch Verleihung des ersten Preises ausgezeichnet, trat er zunächst in den populären Konzerten von Pasdeloup auf, ging nach London, Brüssel und anderen Städten und errang überall große Anerkennung. Sein Auftreten zu Wien und Berlin im Winter 1882—1883 war von enthusiastischen Kundgebungen begleitet.

Raymund Dreyschock, jüngerer Bruder des bekannten Klaviervirtuosen, geboren am 30. August 1824 zu Zack in Böhmen, war seit 1850 zweiter Konzertmeister im Orchester und Lehrer des Violinspiels an der Leipziger Musikschule. Er starb infolge eines Gehirnleidens am 6. Februar 1869 in der Heilanstalt Stötteritz bei Leipzig.

Stanislaus Barcewicz wurde am 16. April 1858 in Warschau geboren. Sein Vater war Postbeamter. Schon in frühester Jugend verriet Stanislaus ein entschieden musikalisches Naturell. Von allem Kinderspielzeug war und blieb ihm immer eine kleine Jahrmarktsgeige das liebste. Ein außerordentlich scharfes Gehör setzte ihn instand, alle auf dem Klavier angeschlagenen Töne von einander zu unterscheiden und zu benennen, ohne auf die Klaviatur zu sehen; und selbst bei willkürlich gegriffenen Zusammenklängen, mochten sie auch noch so dissonierend sein, irrte er niemals. Der Violinunterricht wurde früh begonnen, und als 11jähriger Knabe konnte er sich bereits mit dem 7. Konzert von de Bériot vor einem größeren Kreise von Kunstfreunden produzieren. Nun wurde Barcewicz nach Moskau ins Konservatorium geschickt, in welchem er den Unterricht Hřimalys und Laubs genoß. Mit der goldenen Medaille belohnt, verließ er nach absolviertem Studium die Anstalt. Seitdem hat er vielfache Reisen gemacht, auf denen er in Leipzig, Berlin, Dresden, Prag und anderen bedeutenden Städten sich mit ausgezeichnetem Erfolg hören ließ. Auch die skandinavischen Länder besuchte er. Von der Philharmonischen Gesellschaft zu Christiania wurde er 1881 zum Ehrenmitglied ernannt. Barcewicz, der als Opernkapellmeister in Warschau lebt, gehört zu den begabtesten Konzertgeigern unserer Zeit.

Pixis' Sohn Theodor, geboren am 15. April 1831, empfing die erste Ausbildung von seinem Vater und begab sich 1846 nach Paris, um daselbst das Violinstudium bei Baillot fortzusetzen. 1850 wurde er nach Köln berufen, um dort an der Seite Hartmanns als Konzertmeister tätig zu sein. Nur einige Jahre bekleidete er dieses Amt, denn schon am 1. August 1856 erlag er einer tödtlichen Krankheit. Pixis war ein sorgsam geschulter Geiger von virtuoser Richtung.

Erwähnt möge hier noch werden, daß Franz Gläser, geboren am 19. April 1798 zu Obergeorgenthal in Böhmen, gest. 29. August 1869 zu Kopenhagen, aus der Pixisschen Schule hervorgegangen ist. Jedoch vertauschte er (1817) die Violine mit dem Dirigentenstab.

Mittelbar zur Prager Schule gehört der ausgezeichnete Geiger Richard Sahla, da er seine Ausbildung während eines vierjährigen Besuches der Schule des steiermärkischen Musikvereins durch den Konzertmeister Ferd. Casper in Graz empfing, welcher ein Zögling Moritz Mildners ist. Auf dem Klavier waren gleichzeitig seine Lehrer Cuno Heß und Hoppe, und in der Komposition Dr. Meyer (Remy). Sahla wurde am 17. September 1855 zu Graz geboren. Kaum hatte er das 7. Lebensjahr zurückgelegt, so erfolgte sein erstes öffentliches Auftreten als Solospieler in seiner Vaterstadt, wo er sich weiterhin noch zum öfteren hören ließ. Wie Vorzügliches er schon damals leistete, beweist der Umstand, daß er von dem Institute, welches er besuchte, viermal durch Verleihung von Prämien ausgezeichnet wurde. Um sich noch weiter zu vervollkommnen, ging er nach Leipzig zum Besuche des dortigen Konservatoriums. Hier genoß er auf der Violine noch Davids und Röntgens Unterweisung, doch betrachtet er sich nicht als eigentlichen Schüler des ersteren, da er sich bereits im Besitze einer vortrefflich geschulten Technik befand und hauptsächlich jenen Geigenvirtuosen nacheiferte, die in den Gewandhauskonzerten auftraten. In diesen Konzerten produzierte er sich dann, nachdem er bei seinem Abgange vom Konservatorium mit einem Preise gekrönt worden, zu Anfang 1873. Von 1876—1877 versah Sahla das Amt des Konzertmeisters in Gothenburg. Während der Jahre 1878—80 gehörte er dem Wiener Hofopernorchester an. Bevor er aus diesem Künstlerverbande schied, errang er mit Paganinis Konzert, welches er in einer

Musikaufführung für den Pensionsfonds des kaiserl. Hofopernorchesters vortrug, den glänzendsten Erfolg. Während der Jahre 1880—81 befand sich Sahla auf einer Konzertreise. Im Herbst 1882 wurde er zum königl. Konzertmeister am Hoftheater zu Hannover ernannt. Dort führte er sich mit Paganinis Konzert ein. Die „Signale" berichteten darüber: „Herr Richard Sahla errang einen für hiesige Verhältnisse beispiellosen Erfolg. Schon nach dem ersten Solo erhob sich starker Applaus, welcher sich zum Schlusse nach der von Herrn Sahla selbst komponirten, von Schwierigkeiten aller Art strotzenden Kadenz zu wahrem allgemeinem Enthusiasmus steigerte. Herr Sahla spielte außerdem noch das Andante aus dem 4. Koncert von Mozart und ein Capriccio von Fiorillo, und zeigte darin, daß er nicht bloß phänomenale Technik, sondern auch einen großen Ton und edle Wärme des Vortrags besitzt." In Hannover wirkte Sahla bis 1888, da dann seine Berufung zum Hofkapellmeister nach Bückeburg erfolgte. In dieser Stellung hat er sich als vorzüglicher Dirigent bewährt. Auch begründete er dort eine Orchesterschule und einen Oratorienverein. Sahlas Spiel zeichnet sich durch musterhafte Bogenführung und Reinheit der Intonation, sowie durch leichte Beherrschung der schwierigsten Aufgaben und musikalisch künstlerische Haltung aus. An Violinkompositionen veröffentlichte er eine „Rêverie", eine Fantasie über Kärntner Volksweisen, eine „Rumänische Rhapsodie", und eine „Ballade" mit Klavierbegleitung. Außerdem gab er mehrere Lieder heraus.

Aus der Prager Schule hervorgegangen ist das im letzten Jahrzehnt zu schneller und wohlverdienter Anerkennung gelangte „Böhmische Quartett", als dessen geistiger Führer der vorzügliche Cellist Hans Wihan (geb. 1855) gelten muß. Der erste Violinist dieser Vereinigung ist Karl Hofmann, der am 12. Dezember 1872 in Prag geboren wurde. Am dortigen Konservatorium war er von 1885—92 der Schüler von Bennewitz. In denselben Jahren und von demselben Meister herangebildet ist der zweite Geiger, Joseph Suk, geboren am 4. Januar 1874 zu Křečowicz (Böhmen), der

außerdem ein talentvoller Komponist ist. Auch der Bratschist Oskar Nedbal, der am 25. März 1874 zu Tabor in Böhmen geboren wurde und zuerst Trompete studierte, ist ein begabter Künstler, der ebenfalls in den Jahren 1885—92 am Prager Konservatorium seine Ausbildung erfuhr.

Die den besten existierenden Quartetten einzureihenden „Böhmen" leisten zwar, was vorzügliches Ensemblespiel und wahrhaft blühende, lebenswarme Tonschönheit angeht, in allen Gebieten der Quartettliteratur vortreffliches. Ihre volle Höhe erreichen sie indes bei der Wiedergabe von Kompositionen, die ein ihnen verwandtes, nationales Element anklingen lassen.

5. Joseph Joachim und die neue Berliner Schule.

Der quantitativ wie qualitativ gewaltige Aufschwung, den das gesamte öffentliche Musikleben Berlins in den letzten 30—40 Jahren genommen hat, ist bedingt durch eine ganze Reihe ineinandergreifender Ursachen, unter denen die veränderten politischen Verhältnisse nicht die letzten sind. Wenn jedoch in unseren Tagen von neuem, gleichwie im 18. Jahrhundert und in weit bedeutsamerem Sinne, von einer Berliner Schule des Violinspieles geredet werden kann, so ist dies das Werk eines einzelnen Mannes, freilich eines der bedeutendsten ausübenden Künstler des 19. Jahrhunderts, der zur günstigsten Zeit, gerade als Berlin den Weg von der Großstadt zur Weltstadt angetreten hatte, daselbst eine schulbildende Tätigkeit von seltener Fruchtbarkeit zu entfalten begann. Mit seinem Leben und seiner Wirksamkeit haben wir uns daher hier zunächst zu beschäftigen.

Joseph Joachim[1]) wurde am 28. Juni 1831 in Kitsee nahe bei Preßburg geboren. Frühzeitig zeigten sich Talent und Liebe zur Musik bei ihm und so kam er bereits 1839 auf die Wiener Musik-

1) Ein liebevoll und anregend geschriebenes Lebensbild Joseph Joachims veröffentlichte neuerdings A. Moser. Es sei denen, die ausführlicheres von dem Meister der Violine zu erfahren wünschen, als in diesen Blättern gegeben werden kann, angelegentlich empfohlen.

schule, nachdem er schon in Pest bei dem dortigen Konzertmeister Szervaczinski Unterricht erhalten hatte und unter dessen Assistenz öffentlich aufgetreten war. Als neunjähriger Knabe spielte er gemeinschaftlich mit drei anderen Jugendgenossen, unter denen die Gebrüder Hellmesberger waren, die Quartettkonzertante von L. Maurer in einem Konzerte zu Wien[1]). Er wurde dann für drei Jahre Privatschüler von Joseph Böhm (S. 484), dessen in jeder Hinsicht vortreffliche Unterweisung bei der hohen Begabung des Knaben weiterhin allen wirklichen Violinunterricht für ihn überflüssig machte. Im Frühling 1843, also in einem Alter von zwölf Jahren, kam er, ausgestattet mit einer musterhaft durchgebildeten Technik, nach Leipzig und trat dort am 19. August in einem Konzert der Sängerin Viardot-Garcia auf. Felix Mendelssohn-Bartholdy, der sogleich ein lebhaftes Interesse für den äußerlich unscheinbaren Knaben gewann, gewährte ihm die Auszeichnung, bei seinen Vorträgen selbst die Klavierbegleitung zu übernehmen. Joachims musikalische Zukunft war hiermit entschieden. Der feinsinnige Schöpfer der Sommernachtstraummusik zog den Kunstjünger in seine Nähe, und im häufigen Verkehr mit ihm und anderen vorzüglichen Künstlern Leipzigs gewann Joachim während der folgenden Jahre eine höhere künstlerisch-ästhetische Bildung, die sein geistiges Wesen aufs glücklichste entwickelte und ihm eine dem Virtuosen-Standpunkte durchaus entgegengesetzte gediegene Richtung gab. Mit anhaltendem Eifer wurden von ihm neben den musikalischen auch wissenschaftliche Studien betrieben.

Trotzdem fand der noch so jugendliche Künstler Zeit zu häufigen Konzertausflügen nach den Hauptstädten Norddeutschlands sowie nach England. Sein erstes Auftreten in London mit noch nicht ganz 13 Jahren neben den renommiertesten Virtuosen jener Zeit (Mendelssohn, Thalberg, Sivori, Parish-Alvars u. a.) hatte am 19. Mai 1844 statt; wenige Tage darauf (27. Mai) spielte er sodann ebendort unter Mendelssohns Direktion zum ersten Male das Beethovensche Violinkonzert öffentlich — ein denkwürdiger Tag in der Geschichte des modernen Violinspieles. In der Kompositionslehre war Joachim Hauptmanns Schüler, im Violin-

1) Ed. Hanslick: Gesch. d. Concertwesens in Wien, S. 343.

spiel empfing er hin und wieder Ferdinand Davids Rat. Doch beschränkte sich dies auf einige Zusammenkünfte, bei denen Joachim neueinstudierte Konzertstücke vorspielte, um Davids Urteil zu hören. Von einem eigentlichen Violinunterricht war hierbei um so weniger die Rede, als Joachim eines solchen im Grunde nicht mehr bedurfte. Er ist also nicht als Schüler Davids zu betrachten, für den er sich auch keineswegs ausgibt. Von wichtig eingreifender Bedeutung waren dagegen die Beziehungen zu Mendelssohn, sowie die Gesamteinflüsse der damaligen reichbewegten musikalischen Atmosphäre Leipzigs. Unter solchen Verhältnissen ist es erklärlich, wenn Joachim bei seinem seltenen Talent bald zu einer außerordentlichen Erscheinung heranreifte.

Im Oktober 1850 verließ Joachim Leipzig, wo er auch eine Zeitlang als Vizekonzertmeister im Orchester tätig gewesen war, um auf Franz Liszts Veranlassung als Konzertmeister in die Weimarsche Kapelle zu treten.

Hier blieb er drei Jahre und wurde durch die phänomenale Persönlichkeit Liszts einigermaßen in die „neudeutsche" Musikrichtung hineingezogen. Doch machte ihn verschiedenes, wie die abfällige Beurteilung, die Liszt und dessen Parteigenossen Männern wie Mendelssohn und Schumann, zu deren Verehrung Joachim sich getrieben fühlte, zuteil werden ließen, nicht minder auch die Richtung von Liszts eigener kompositorischer Tätigkeit, schon bald in dieser Gefolgschaft schwankend.

Obwohl Joachim in Hannover, wohin er von Weimar im Anfang des Jahres 1853 als königl. Konzertmeister und Kammervirtuose ging, die ersten Jahre hindurch mit dem um Liszt gescharten Kreise noch in lebhafter Verbindung blieb, wandte er sich doch innerlich mehr und mehr von den dort angestrebten Zielen ab, besonders seit ihn mit Schumann, und bald nach dem ersten Hervortreten von Johannes Brahms auch mit diesem ein enges Freundschaftsverhältnis verband, welches in diesem Falle in tiefer innerlicher Übereinstimmung der gegenseitig vertretenen Kunstrichtung seinen festen Halt gewann. So kam es denn zu dem bekannten Brief Joachims an Liszt vom 27. August 1857, durch den er sich von der neudeutschen Richtung lossagte.

Joachim galt damals bereits seit Jahren für den ersten lebenden

Violinspieler, und die sachkundigen Beurteiler aus jener Zeit sprechen sich übereinstimmend dahin aus, daß es die absolute, bis dahin in dieser Art unerhörte Unterordnung des Virtuosen unter den Musiker war, die ihm so früh eine exzeptionelle Stellung erwarb und dauernd sicherte. Schon im Jahre 1853 durfte Verf. d. Blätter in betreff seines Auftretens als Solospieler beim Niederrheinischen Musikfest[1]) von ihm sagen, daß er „durch die ganz und gar meisterhafte, vielleicht bis jetzt unerreicht dastehende Reproduktion des Beethovenschen Violinconcertes alle Gemüther in die tiefste Bewegung setzte, und daß er zum Höchsten in seiner Kunst berufen sei". Bei seinem im November 1860 erfolgten Auftreten in Dresden veranlaßte er folgende Kundgebung[2]): „Joachim's unvergleichliches Violinspiel zeigt das wahrhafte Musterbild, das Ideal eines vollkommenen Geigers, mit Beziehung auf unsere Gegenwart natürlich. Weniger kann und darf man nicht von ihm sagen, aber auch nicht mehr, und es ist genug. Was aber diesen ersten aller lebenden Violinisten außerdem so hoch über das jetzige Virtuosenthum, nicht bloß seiner Fachgenossen, sondern der ganzen Musikwelt hinaushebt, ist die Tendenz, in der er seinen Beruf ausübt. Joachim will nicht Virtuose im herkömmlichen Sinne, er will Musiker vor allen Dingen sein. Und er ist es, — ein bei seiner absolut dominirenden Stellung um so nachahmenswerteres Beispiel für alle Jene, die, vom Dämon kleinlicher Eitelkeit besessen, immer nur ihr langweiliges „Ich" zur Schau stellen wollen. Joachim macht Musik, seine eminente Leistungsfähigkeit befindet sich allein im Dienste der echten, wahren Kunst, und so ist es recht. Man muß diesen Künstler dafür besonders lieb und werth halten."

Unzweifelhaft ist es, daß Joachim durch die bezeichnete Richtung auf den größten Teil der Solospieler Deutschlands einen sehr maßgebenden Einfluß ausgeübt hat. Mehr und mehr hat sich seit seinem

---

1) Signale f. d. mus. Welt (Jahrg. 11, Nr. 25). Vgl. über dies erste Auftreten Joachims am Rhein auch: v. Wasielewski, „Aus siebzig Jahren", Seite 80—82. (Stuttgart und Leipzig, 1897.)

2) Der Verf. d. Blätter erlaubt sich hier, wie schon vorhin, seine eigenen Worte anzuführen. (S. Wissenschaftl. Beilage der Leipziger Ztg. vom Jahre 1860, Nr. 92).

rühmlichen Vorgange in den sogenannten Virtuosenkonzerten eine gediegenere Tendenz hinsichtlich der Wahl des Darzustellenden Bahn gebrochen.

Joachim ist als ausübender Künstler stets bedeutend geblieben, ja, sein geistiges Wesen hat sich mit den reiferen Mannesjahren noch wesentlich geklärt und vertieft. In der unvergleichlichen Wiedergabe der klassischen Meisterwerke ist er nach wie vor noch immer einzig und unerreicht: er hat in der Tat keinen ebenbürtigen Rivalen. Mag er nun das von ihm im reproduktiven Sinne neugeschaffene Beethovensche oder das Mendelssohnsche Konzert, mag er eines der Spohrschen Konzerte [1]) oder ein Bachsches Musikstück vortragen, überall gibt er, der Eigenartigkeit jedes Meisters gerecht werdend, das Vollkommene. Die harmonische Ineinsbildung aller für die vollendete Darstellung des musikalisch Schönen erforderlichen Eigenschaften besitzt er in einem Maße, wie kein anderer seiner Zeitgenossen. Wenn Joachims Spiel in den sechziger Jahren gelegentlich den Eindruck machen konnte, als ob er einer weicheren und überwiegend zart geglätteten Ausdrucksweise den Vorzug vor der ihm eigenen elastisch schwungvollen Geistesfrische gegeben hätte, so war dies eine nur vorübergehende Erscheinung, welche sehr bald wieder überwunden wurde. Das Wesen seines Geistes prägt sich am entschiedensten in der Behandlung des Cantabile aus. Es ist bei großer Wärme durch einen romantisch-lyrischen, von leiser Träumerei angehauchten Zug charakterisiert. Daher vermag er Stücke, wie z. B. das Adagio in Beethovens Violinkonzert, ebenso unnachahmlich als hinreißend wiederzugeben. Keineswegs ist indes damit ein Mangel an gesunder, kräftiger Männlichkeit verbunden. Doch diese letztere gibt sich mehr in einem sinnigen, von mildem Ernst erfüllten Tone kund als in stürmisch entfesselter Leidenschaft. Alles trägt hier, bei maßvoller Haltung, den Stempel edelsten Gefühlsausdruckes.

Aber auch im Allegro ist Joachims Spiel von vollendeter Beherrschung und Schlagfertigkeit, wobei ihn eine nervig intensive und dabei doch für die zartesten Nüancen ergiebige Tonbildung wesentlich

1) Joachim spielte Spohr schon Pfingsten 1846 dessen E moll-Konzert in einem improvisierten Gewandhauskonzert so vollendet vor, daß ihm die wärmste Anerkennung des Altmeisters der Geige zuteil wurde.

unterstützt. In poetischer Durchdringung des einzelnen weiß er die Gegensätze des Kunstwerkes harmonisch so zusammenzufassen, daß ein einheitlich geschlossenes, vom Schwunge eigentümlich gehobener Begeisterung getragenes Ganze zur Erscheinung gelangt. Nie hat Joachim trotz mannigfaltigster Farbengebung und reichster Nüancierung zu Extravaganzen sich hinreißen lassen: tiefe Einsicht und Divinationsgabe, die ihn zu getreuer Interpretation der Tonschöpfungen unserer großen Meister in seltenem Maße befähigen, führten ihn sicher an der Klippe willkürlicher oder subjektiv eigenwilliger Auffassungsweise vorüber, ohne daß er dabei nötig gehabt hätte, seine Individualität zu verleugnen. Besonders charakteristisch für sein Spiel ist die schön beherrschte Ruhe, das gleichmäßig Gehobene einer stets vornehmen Gefühlsweise, sowie jene Ungezwungenheit und Einfachheit des Ausdrucks, die das untrügliche Merkmal höchster künstlerischer Vollendung bildet. Solche Eigenschaften verbürgen den mühelos ungetrübten Genuß, von dem nichts abzurechnen bleibt.

Überall, wo Joachim noch erschien, schlugen ihm freudig erregt die Herzen seiner Zuhörer entgegen. Reichste Lorbeeren sind ihm gespendet worden. Er hat sie zu keiner Zeit gesucht, weil er ihrer nicht bedurfte. Stets vielbegehrt, konnte er sich doch niemals zu jenem Virtuosenwanderleben entschließen, welches früher oder später immer zerstreuend und ernüchternd wirkt. Er zog es, ohne sich der weiteren Öffentlichkeit zu entziehen, vor, seine Konzertreisen, die ihn neuerdings auch nach Rußland und Italien führten, auf ein gewisses Maß zu beschränken, um sich einerseits die für Ausübung seines hohen Berufs erforderliche künstlerische Sammlung und Weihe zu bewahren, und andererseits, um sich dem heimischen Wirken ungeschwächt widmen zu können, in welchem er einen wichtigen Teil seiner Lebensaufgabe erkennt. Eine Ausnahme davon macht seine seit den vierziger Jahren alljährlich regelmäßig wiederkehrende Beteiligung an der Londoner Konzertsaison, ein fest gegründetes Verhältnis, welches für die Beständigkeit der unserem Meister auch in England allgemein entgegengebrachten Verehrung spricht. Ein äußeres Zeichen für die letztere ist die von der Cambridger Universität ihm verliehene Doktorwürde.

Man kann Joachims eminente Bedeutung als reproduzierender Künstler nicht voll würdigen, wenn man neben seiner solistischen Wirksamkeit nicht auch seine ganz und gar unvergleichliche Tätigkeit als Quartettspieler berücksichtigt. Das nunmehr seit 34 Jahren bestehende „Joachim-Quartett", welches der Meister alsbald nach seiner Übersiedlung nach Berlin begründete, hat am längsten in der Zusammensetzung Joachim-de Ahna-Wirth-Hausmann existiert. Gegenwärtig ist die zweite Geige durch einen der vorzüglichsten Violinisten der Gegenwart, Joachims Schüler Halir (vgl. S. 519) vertreten. Durch die unermüdliche hingebende Pflege der deutschen Meisterwerke dieser Kompositionsgattung von Haydn bis Brahms hat diese Künstlervereinigung, in der Totalität ihrer Leistungen nach der technischen Seite unübertroffen, in geistiger Hinsicht besonders für den „letzten Beethoven" tonangebend und unerreicht, sich unvergängliche Verdienste erworben, deren Hauptanteil ihrem Begründer und Führer als der zweite seiner drei schönen Ruhmestitel gebührt.

Von seinen Kompositionen hat Joachim nicht viel der Öffentlichkeit übergeben. Diese bestehen in den Ouvertüren zu „Hamlet" und „Demetrius", in einer „elegischen Ouvertüre", ferner in einer „Scene der Marfa" aus „Demetrius" für Altsolo und Orchester, einigen Märschen, Fantasiestücken für Geige und Klavier, Viola und Klavier sowie in drei Violinkonzerten. Von diesen ist das sogenannte „ungarische" das bedeutendste. Des weiteren ist ein Nocturno für Violine und Orchester zu erwähnen. Außerdem erschienen von ihm in neuerer Zeit im konzertierenden Stil gehaltene Violinvariationen mit Orchesterbegleitung, welche bei sorgsam gewählter und geistreicher Gestaltung ebenso die edle Richtung des Künstlers offenbaren, wie die übrigen vorgenannten Kompositionen. Wirken sie auch trotz eigenartiger und geistig bedeutsamer Züge nicht gerade mit zündender Kraft, so zeugen sie doch, in ihrer Totalität betrachtet, von einem ungewöhnlich hohen Streben, welches zu ehrender Anerkennung auffordert.

Zu Joachims äußerem Lebenslauf zurückkehrend, ist weiter zu erwähnen, daß er in Hannover, wo er bald in die für ihn neugeschaffene Stellung eines Konzertdirektors aufrückte, mit einer kurzen Unterbrechung bis 1866 blieb. Die Veränderung der politischen Lage

bewog ihn sodann, ins Privatleben zurückzukehren. Doch war dies nicht auf lange, denn nachdem er im Herbst 1868 seinen Wohnsitz nach Berlin verlegt hatte, wurde bald der schon bei seinem ersten Auftreten dort (1852) mehrfach geäußerte Wunsch realisiert, seine Persönlichkeit zu dauernder Wirksamkeit an diesen Ort gezogen zu sehen. Dies geschah durch die Begründung der königl. Hochschule für Musik im Jahre 1869 und die Ernennung Joachims zum Direktor derselben. In dieser Stellung wirkt der Meister noch heute.

Es ist hier nicht der Ort, Joachims Tätigkeit als Direktor der Hochschule in ihrem ganzen Umfang zu betrachten. Wir haben es vielmehr nur mit seiner Wirksamkeit als Lehrer seines Instrumentes zu tun, die allerdings dank seiner wahrhaft unermüdlichen Hingabe und Arbeitskraft so umfänglich und von solchem Erfolg begleitet sich erwiesen hat, daß man glauben sollte, er habe dabei zu nichts anderem mehr Muße finden können, was jedoch eine sehr irrige Annahme wäre.

Daß eine Künstlerpersönlichkeit wie die Joachims in dem Maße, wie es geschehen, schulbildend gewirkt hat, würde, wenn dies nötig wäre, noch einmal beweisen, welchen dominierenden Rang er in der Jetztzeit einnimmt. Die Anzahl der von ihm, zum größten Teil in Berlin — weniger bereits in Hannover — gebildeten Schüler beläuft sich auf rund 300. Diese Zahl spricht für sich selbst, sie sämtlich hier zu besprechen oder auch nur alle zu erwähnen, ist unmöglich[1]). Die von dieser gewaltigen Zahl umschlossene, für die ausübende Kunst des Violinspieles unserer Tage höchst segensreich sich darstellende Arbeitsleistung Joachims gesellt sich als würdiger dritter zu den beiden obengenannten Ruhmestiteln des Meisters hinzu.

Der Altersstufe nach nennen wir von seinen Zöglingen zuerst Waldemar Tofte. Am 21. Oktober 1832 in Kopenhagen geboren, begann er im neunten Lebensjahre den Unterricht bei einem geschätzten Lehrer seiner Vaterstadt. 21 Jahre alt, begab er sich nach Hannover, um bei Joachim zu studieren. Infolge einer viermonatlichen Reise desselben nach England wurde dieser Unterricht unterbrochen. Tofte benutzte die Zwischenzeit, um unter Spohrs Leitung

1) A. Moser führt in seinem Lebensbilde Joachims 85 Schüler desselben namentlich auf.

in Kassel einige Kompositionen dieses Meisters durchzunehmen. Dann kehrte er zu Joachim zurück, dem er, seinem eigenen Bekenntnis zufolge, das meiste von dem zu verdanken hat, was er kann.

Nach dreijährigem Aufenthalt in Deutschland begab sich Tofte wieder in seine Heimat. Seit 1863 ist er als Sologeiger der königl. Kapelle und seit 1866 als Lehrer am Konservatorium der Musik in seiner Vaterstadt angestellt.

F. Fleischhauer wurde geboren am 24. Juli 1834 zu Weimar und war seit 1864 Hofkonzertmeister in Meiningen. Anfangs der fünfziger Jahre genoß er Joachims Unterricht während dessen Wirksamkeit in Weimar. Weiterhin war noch für einige Zeit Ferd. Laub sein Lehrer. Nach beendetem Studium trat F. in die Weimarer Kapelle, wurde dann 1860 als Solospieler nach Aachen, und vier Jahre später nach Meiningen berufen, wo er am 11. Dezember 1896 starb.

Sodann ist zu erwähnen: Richard Himmelstoß, geb. 17. Juni 1843 in Sondershausen, wo sein Vater der Hofkapelle als erster Cellist angehörte. Im achten Lebensjahre begann der Violinunterricht bei dem Konzertmeister Uhlrich. Er währte etwa bis zum 15. Jahre. Hierauf trat Himmelstoß als Hofmusikus in die fürstliche Kapelle seiner Vaterstadt. Auf Fürsprache des Kapellmeisters Marpurg, welcher in den sechziger Jahren als Dirigent in Sondershausen fungierte, erhielt H. ein Stipendium, welches er dazu benutzte, auf fünf Monate nach Hannover zu gehen, um unter Leitung Joachims sich zu vervollkommnen, der sich für das Talent des Jünglings lebhaft interessierte und ihn in jeder Weise förderte. Hierauf trat H. wieder in seine frühere Stellung als Kammermusikus. Durch Max Bruch, welcher 1867 das Kapellmeisteramt in Sondershausen übernahm, wurde er veranlaßt, im Frühjahr 1870 nach Berlin zum Besuch der Hochschule für Musik zu gehen. Er wurde hier zum zweitenmal Joachims Schüler, der ihn nach neun Monaten schon mit dem Zeugnis der Reife entlassen konnte. Im nächsten Jahre (Herbst 1871) wurde er von Bernhard Scholz als Konzertmeister für den Orchesterverein in Breslau gewonnen. In dieser Stellung ist er bis jetzt geblieben. Himmelstoß gehört als Sologeiger der gediegenen Richtung an und ist auch als Quartettspieler tüchtig.

Der Geiger Ettore Pinelli, geb. am 18. Okt. 1843 in Rom, gehört zu denjenigen italienischen Musikern der Gegenwart, welche sich unter deutschen Einflüssen entwickelt haben. Er war in Rom Schüler von Ramacciotti und genoß während eines Aufenthaltes in Deutschland eine Zeitlang im Violinspiel Joachims Unterweisung. Im Jahre 1866 nach Rom zurückgekehrt, war er vielfach bemüht, deutsche Instrumentalmusik dort einzuführen, wodurch er sich ein Verdienst um die Musikpflege der Hauptstadt Italiens erworben hat. 1877 wurde er als Violinprofessor an dem von ihm mitbegründeten Liceo musicale angestellt.

Joseph Ludwig, ein Bonner Kind, geb. am 6. April 1844, besuchte zunächst die Kölner Musikschule vom April 1859 bis September 1863 und wurde dann während der beiden folgenden Winter Joachims Schüler. 1869 nahm Ludwig seinen Aufenthalt in London, wo ihm im folgenden Jahre die bis dahin von Leopold Jansa bekleidete Professur des Violinspiels an der Londoner „Academy of music“ übertragen wurde. Der strebsame Künstler gewann sehr bald große Beliebtheit als Lehrmeister, nicht nur in dem genannten Institut, sondern auch in angesehenen Privatkreisen. Seit einer Reihe von Jahren veranstaltet Ludwig, der ein vorzüglicher Quartettspieler ist, regelmäßige Kammermusiksoireen, in denen vorzugsweise die letzten Streichquartette Beethovens zu Gehör gebracht werden.

Ludwig ist ein feinsinniger Violinist, der ebensosehr mit künstlerischem Verständnis und durchgebildetem Geschmack, wie mit edelem und dabei natürlichem Ausdruck die Werke der klassischen Meister darzustellen weiß.

Der Schweizer Karl Jahn, geb. 29. August 1846 in Bern, erhielt den ersten Violinunterricht vom Musikdirektor Edele und setzte denselben neben dem Studium der Theologie, welche er anfänglich zu seinem Beruf erwählt hatte, unter Anleitung des Konzertmeisters Gerhard Brassin fort. Theoretischen Unterricht empfing er vom Musikdirektor Adolph Reichel.

Da die Neigung zur Musik sich nach und nach bei Jahn überwiegend geltend machte, gab er das theologische Studium, dem er schon einige Semester hindurch obgelegen hatte, auf und widmete sich ganz

der Kunst. Dieser Entschluß wurde zugleich Veranlassung, 1870 die Hochschule für Musik in Berlin zu besuchen, um zunächst De Ahnas, dann aber Joachims Lehre teilhaftig zu werden.

Nachdem durch den Fortgang Brassins die Konzertmeisterstelle in Bern vakant geworden war, wurde dieselbe Jahn übertragen, der zugleich auch Lehrer des Violinspiels an der dortigen Musikschule ist.

Sein Landsmann Karl Courvoisier, geboren in Basel am 12. November 1846, machte seine Studien seit 1867 in Leipzig und auf der Berliner Hochschule, wo er Joachims Lehre genoß. Zeitweilig lebte er dann als Violinlehrer in Berlin und Frankfurt a. M. 1875 ließ er sich in Düsseldorf nieder, wo er außer der Lehrtätigkeit als Dirigent wirkte. Seit 1885 lebt er in Liverpool. Courvoisier machte sich durch eine schätzbare pädagogische Schrift „Die Violin-Technik" bekannt, welche durch Nachdrucksausgaben in England und Schweden weitere Verbreitung gefunden hat[1]). Er besitzt ein ausgesprochenes Lehrtalent für sein Instrument, betätigt sich aber auch selbst als Spieler und ist überdies in der Tonsetzkunst wohlerfahren. Neuerdings hat er eine vortreffliche Violinschule herausgegeben.

Fritz Struß, geb. 28. November 1847 in Hamburg, hatte zuerst bei einem Violinspieler seiner Vaterstadt, namens Unruh, von 1854—1857 Unterricht. Da er ein der Ausbildung wertes Talent zeigte, seine Eltern ihrer beschränkten Lage halber indessen nichts für sein weiteres Studium zu tun vermochten, so war er auf das Wohlwollen anderer angewiesen. Durch freundliche Fürsprache August Wilhelmjs nahm sich der Sangesmeister Stockhausen seiner an und gab ein Konzert zugunsten des jungen Struß, wodurch dieser die Mittel zu weiterem Fortkommen gewann. Zunächst wurde nun Auer,

---

1) Ich möchte an dieser Stelle alle Interessenten auf eine neuere vorzügliche Schrift von Dr. F. A. Steinhausen aufmerksam machen „Die Physiologie der Bogenführung auf den Streichinstrumenten" (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1903). Hier ist zum erstenmal von berufener, fachmännischer Seite der wichtigste Teil der Violintechnik auf wissenschaftlicher Grundlage theoretisch erschöpfend dargestellt worden. Das vorzügliche Werk, welches berufen ist, klare Anschauungen und Grundsätze an die Stelle von Tradition und Tasten zu setzen, verdient von Theoretikern wie von Praktikern des Violinspieles die größte Beachtung. Steinhausen lebt als Oberstabsarzt in Hannover.

welcher 1865 als Konzertmeister nach Hamburg kam, für ein Jahr sein Lehrer. Dieser empfahl ihn an Joachim, und so wurde Struß schließlich auch noch während der Sommermonate des Jahres 1866 Schüler dieses Meisters. Nach beendetem Studium fand Struß im Herbst desselben Jahres Anstellung in der Schweriner Hofkapelle, welche er im Herbst verließ, um 1870 der Berufung nach Berlin Folge zu leisten. Daselbst wurde er 1885 zum königl. Kammervirtuosen und im Jahre 1887 zum königl. Konzermeister ernannt. 1895 wurde ihm der Professortitel verliehen. Struß hat sich auch als Komponist betätigt und ein von der Kritik mit Beifall aufgenommenes Violinkonzert veröffentlicht. Auch ist er Lehrer am Scharwenka-Klindworthschen Konservatorium.

Georg Hänflein wurde am 17. März 1848 in Breslau geboren, war von 1862—1865 Schüler Davids im Leipziger Konservatorium und wurde hierauf während der Jahre 1866—71 als russischer Kammermusiker Mitglied des Orchesters der italienischen Oper zu Petersburg. Der Wunsch, sich noch weiter auszubilden, führte ihn nach Ablauf dieser Zeit zu Joachim, unter dessen Leitung er drei Jahre studierte. Seine vortrefflichen Leistungen verschafften ihm 1874 die Anstellung als Konzertmeister am königl. Theater in Hannover.

Max Brode, der am 25. Februar 1850 in Berlin geboren wurde, begann frühzeitig mit dem Geigenspiel und konnte bereits als zehnjähriger Knabe im Hotel Arnim auftreten. Er erregte hierdurch die Aufmerksamkeit von Paul Mendelssohn-Bartholdy, der ihn in sein Haus nahm und für seine wissenschaftliche wie künstlerische Weiterbildung Sorge trug. Von 1863—67 besuchte Brode das Sternsche Konservatorium, sodann zwei Jahre lang das Leipziger, wo David sein Lehrer auf der Violine war. Auf dessen Rat ging er sodann nach Mitau als Primgeiger eines Quartettes. Rubinstein, der ihn dort kennen lernte und warmes Interesse für ihn faßte, empfahl ihn an Joachim, unter dessen Leitung er nunmehr noch vier Jahre (von 1870—73) studierte. Die nach Ablauf dieser Zeit von ihm mit bestem Erfolge begonnene solistische Laufbahn (Berlin, Aachen, Odessa, Wien usw.) mußte er wegen eines nervösen Fingerleidens aufgeben. Er ging im Jahre 1876 als erster Konzertmeister an das Stadttheater

in Königsberg, [illegible] sich [illegible] Jahren jedoch ganz der Diri-
genten- [illegible] zu widmen. Er gründete die Sinfoniekonzerte, über-
nahm die Leitung der Singakademie und des Philharmonischen
Orchestervereins und wurde mit dem Titel eines Königl. Professors
akademischer Musikdirektor an der Königsberger Universität. Auch ver-
anstaltete er eigene Quartettsoireen.

Eine ebenso interessante wie originelle Erscheinung in der Reihe der heutigen Violinisten ist Richard Barth, geboren am 5. Juni 1850 zu Groß-Wanzleben in der Provinz Sachsen. Dieser Künstler hatte nämlich in jungen Jahren, nachdem ihm bereits von seinem Großvater, einem Musiker, Violinunterricht erteilt worden war, das Unglück, sich beim Fallen mit den Scherben einer Tasse so am Mittelfinger der linken Hand zu verletzen, daß derselbe nach erfolgter Heilung steif und zum Spielen vollständig unbrauchbar blieb. Da er trotzdem mit größter Beharrlichkeit den Wunsch kundgab, das Violinspiel wieder aufzunehmen, so kam sein Großvater auf den Einfall, ihn links spielen, d. h. die rechte Hand für das Griffbrett und die linke zur Bogenführung benutzen zu lassen. Der Versuch gelang, und nach einiger Zeit erhielt Barth den Konzertmeister Beck in dem seinem Geburtsort nahegelegenen Magdeburg zum Lehrer.

Im Jahre 1863 ging Barth nach Hannover, um unter Leitung Joachims sich weiter auszubilden. Nebenbei besuchte er das dortige Realgymnasium. Die Lehrzeit bei Joachim dauerte mit geringen Unterbrechungen bis zum Winter 1867. Nach Ablauf derselben erhielt er die Konzertmeisterstelle in Münster und 1882 diejenige in Krefeld. Weiterhin wurde er Universitätsmusikdirektor in Marburg. Seit 1895 wirkt er als Dirigent der Philharmonischen Konzerte sowie der Singakademie in Hamburg.

Ludwig Maximilian Adolph Stiehle, geb. am 19. August 1850 zu Frankfurt a. M., studierte in seiner Jugend unter Vieuxtemps' Leitung, den er auch auf mehreren Kunstreisen begleitete. Von 1863—1867 war er Schüler Hugo Heermanns in Frankfurt a. M., und während der Jahre 1869—70 und 1871—72 genoß er den Unterricht Joachims auf der Berliner Hochschule für Musik. Nach absolvierter Studienzeit machte Stiehle Kunstreisen. Zunächst besuchte

er London und dann Paris. In letzterer Stadt nahm er längeren Aufenthalt, welcher durch Kunstreisen in Frankreich und der Schweiz unterbrochen wurde. 1876 wandte er sich nach Mülhausen i. E. und übernahm dort die Leitung des Musikvereins Concordia, gab dieselbe aber schon nach einiger Zeit auf, um ausschließlich als Solist, Quartettspieler und Lehrer des Violinspiels tätig zu sein. Stiehle starb in Mülhausen am 6. Juli 1896.

Heinrich Jacobsen aus Hadersleben, geb. 10. Januar 1851, bezog im 16. Lebensjahre die Leipziger Musikschule und wurde dort Schüler F. Davids, der sich mit Vorliebe seiner annahm, und ihm bald Gelegenheit zum öffentlichen Auftreten gab. 1869 wurde Jacobsen bei der ersten Violine im Gewandhaus- und Theaterorchester angestellt. Hier war er drei Jahre tätig, worauf er einem Rufe der Herzogin von Anhalt-Bernburg als Solospieler und Leiter der Kammermusik an deren Hofe folgte. Dieser Wirksamkeit widmete J. sich zwei Jahre lang, zwischendurch größere Kunstreisen nach Dänemark usw. unternehmend. Indessen hegte Jacobsen trotz der bis dahin erreichten Erfolge den Wunsch, sich noch weiter zu vervollkommnen, und so begab er sich 1873 nach Berlin, um Joachims Schüler zu werden. Das Glück begünstigte ihn hierbei insofern, als ihm im Hinblick auf seine Leistungen ein zweijähriges Regierungsstipendium zuerkannt wurde. Durch die musterhafte Unterrichtsmethode seines Meisters angeeifert, regte sich während der neu aufgenommenen Studien alsbald in ihm die Idee, für die von Joachim gestiftete Schule durch Beteiligung am Lehrfache miteinzustehen. Mit großem Eifer gab er sich demselben hin, und nachdem er einige glückliche Resultate erzielt hatte, wurde er 1876 als Lehrer des Violinspiels für die Berliner Hochschule gewonnen, an der er bis zu seinem vor etwa drei Jahren erfolgten Tode unausgesetzt gewirkt hat.

Jean de Graan, dessen Begabung als eine hervorragende genannt wird, wurde am 9. September 1852 in Amsterdam geboren und war gleichfalls Joachims Schüler. Er starb indessen, noch nicht 22 Jahre alt, am 8. Jan. 1874 im Haag[1].

---

1) Der hier dem Alter nach folgende Geiger Skalitzky, der seine letzte

Der neuerdings vielgenannte Violinist Waldemar Meyer, geb. zu Berlin am 4. Februar 1853, wurde von Joseph Joachim vier Jahre lang unterrichtet und zu einem vorzüglichen Geiger herangebildet. In seinem zwanzigsten Lebensjahre schon fand er eine Anstellung in der Berliner Hofkapelle bei der ersten Violine. Diesen Platz verließ er mit Beginn des Jahres 1881, um sich durch Kunstreisen bekannt zu machen, nachdem er bereits vorher mit Pauline Lucca eine Konzertreise durch Deutschland unternommen hatte. Er fand dabei Gelegenheit, in den angesehensten Konzertunternehmungen Englands, Frankreichs und Belgiens mit günstigem Erfolg aufzutreten. Seine Leistungen tun sich bei großem, vollem und edlem Ton durch echt musikalisches Wesen sowie durch warmblütige, lebensvolle Empfindung hervor. Auch fehlt es seiner Vortragsweise nicht an einem feineren charakteristischen Ausdruck. Wohlbekannt ist das von ihm geleitete Quartett.

Gustav Holländer, in der oberschlesischen Stadt Leobschütz am 15. Februar 1855 geboren, erhielt den ersten Violinunterricht vom sechsten bis zum zwölften Lebensjahre bei seinem Vater, einem kunstgebildeten Dilettanten. 1867 trat er als Schüler Ferd. Davids in die Leipziger Musikschule ein und zwei Jahre später als Zögling Joachims in die Berliner Hochschule für Musik (bis 1874). Seine selbständige künstlerische Wirksamkeit begann er im Hofopernorchester zu Berlin als Kammermusiker bei der ersten Violine. Dazu kam 1875 die Lehrtätigkeit in dem Kullakschen Musikinstitut. Zur Aufgabe beider Stellungen wurde er im Oktober 1881 durch die Berufung als Konzertmeister und Lehrer an der Rheinischen Musikschule in Köln veranlaßt. Holländer hat sich vielfach in der Öffentlichkeit, auch auswärts, als ein ungewöhnlich begabter Soloviolinist von großer Gewandtheit und musikalischer Durchbildung gezeigt, und gleicherweise in der Ausführung von Kammermusik Treffliches geleistet. Schon während seiner Berliner Wirksamkeit veranstaltete er mit dem angesehenen Pianisten Xaver Scharwenka vielbeliebte Kammermusik-

---

Ausbildung ebenfalls durch Joachim erfuhr, ist bereits oben bei der Prager Schule behandelt worden. (Seite 496.)

Aufführungen in der Singakademie, und führte eine Zeitlang das Kölner Streichquartett. Seit 1895 ist er Direktor des Sternschen Konservatoriums in Berlin.

Auch in der Violinkomposition betätigte Holländer sich. Es sind von ihm mehrere gefällig ansprechende und wohlgesetzte Salonstücke im Druck erschienen.

Joseph Kotek, geb. am 25. Oktober 1855 zu Kamenez-Podolsk (Gouvernement Moskau), gest. 4. Januar 1885 in Davos, hatte zum Vater einen böhmischen, nach Rußland eingewanderten Musiker und zur Mutter eine Russin. Seine Ausbildung erhielt er im Moskauer Konservatorium, worauf er noch für ein Jahr Joseph Joachims Schüler als Zögling der Berliner Hochschule für Musik wurde, an der er von 1882 ab als Lehrer des Violinspiels tätig war. Von seinen Violinkompositionen erschienen im Druck Etüden sowie verschiedene Solostücke und außerdem Duetten für zwei Geigen mit Klavierbegleitung.

Willem Kes, geb. am 16. Februar 1856 zu Dordrecht, wo sein Vater Kaufmann war, begann sich als siebenjähriger Knabe unter Leitung des Kapellmeisters Ferd. Böhme mit Musik zu beschäftigen. Dieser sorgte dafür, daß Kes aus dem engen Kreise seines Heimatsortes heraustrat, und brachte ihn im fünfzehnten Lebensjahre aufs Leipziger Konservatorium. Hier genoß er den Unterricht Ferd. Davids auf der Violine, und in der Komposition denjenigen C. Reineckes, trieb auch zugleich das Klavierspiel unter Leitung Wenzels und Jadassohns. Nach Verlauf zweier Jahre kehrte Kes in die Heimat zurück, um sich an einem Konkurrenzspiel zu beteiligen, welches von drei zu drei Jahren seitens der holländischen Regierung für junge Talente veranstaltet wird, wodurch er ein Stipendium zur Fortsetzung seiner Studien erwarb. Zunächst wurde er Schüler Wieniawskis in Brüssel und dann noch für ein Jahr Joachims Zögling auf der Berliner Hochschule für Musik. Mit dem Zeugnis der Reife aus dieser Anstalt entlassen, bereiste Kes sein Vaterland. Im Herbst 1876 wurde ihm die erste Konzertmeisterstelle in Amsterdam übertragen. Neben diesem Amt übernahm er ein Jahr später die Funktionen als Kapellmeister in Dordrecht. 1883 gab er den Konzertmeisterdienst in Amsterdam

auf und nahm dagegen die Direktion des Parktheaters daselbst an. 1897 wurde er Dirigent des schottischen Orchesters in Glasgow und im nächstfolgenden Jahre Konzertdirigent und Direktor des Konservatoriums der kaiserl. russ. Musikgesellschaft in Moskau. Kes hat verschiedenes komponiert, darunter ein vom niederländischen Tonkünstlerverein preisgekröntes Violinkonzert. Veröffentlicht sind bis jetzt aber nur Lieder und „Charakteristische Tanzweisen“ für Violine.

Ein ausgezeichneter Geiger ist Henri Wilhelm Petri, der am 5. April 1856 in Zeyst bei Utrecht geboren wurde. Seine Jugendjahre verlebte er in Utrecht selbst, wo sein Vater als Oboist in der städtischen Kapelle angestellt war. Er unterrichtete seinen Sohn in den Anfangsgründen des Violinspiels, starb aber bald, so daß an seine Stelle der Utrechter Konzertmeister Dahmen (gest. 1881) trat, welcher den jungen Petri nicht nur wesentlich förderte, sondern ihn auch 1871 zu Joachim nach Berlin brachte. Die Lehre dieses Meisters genoß der Kunstjünger drei Jahre hindurch, wozu ihm der König von Holland die nötigen Mittel gewährt hatte. Schließlich ging Petri auch noch für 18 Monate nach Brüssel, um sich mit der belgischen Schule vertraut zu machen. Unter der Ägide Joachims trat er dann 1877 in London während der Saison auf, folgte hierauf einem Ruf als Konzertmeister nach Sondershausen, wo er drei und ein halbes Jahr wirkte. Nach Ablauf dieser Zeit ging er in gleicher Eigenschaft nach Hannover. Dort war er bis zu seiner im Oktober 1882 erfolgten Berufung nach Leipzig tätig, wo er an Stelle Schradiecks das Konzertmeisteramt im Gewandhaus- und Theaterorchester übernahm. Seit 1889 bekleidet er den Konzertmeisterposten in der königl. Kapelle zu Dresden.

Julius Blankensee wurde am 9. April 1858 zu Warburg in Westfalen geboren und besuchte von 1873—1877 die Berliner Hochschule als spezieller Zögling Joachims. Zwei Jahre später ging er nach Sondershausen, wo er die Ernennung zum Kammervirtuosen erhielt. Doch verblieb er nicht lange in dieser Stellung. Gegenwärtig ist er Konzertmeister am Stadttheater zu Nürnberg. Blankensee wird als ein sehr guter Violinist gerühmt, der in seinem Wirkungskreise allgemeine Anerkennung genießt.

Jenö Hubay, am 14. September 1858 in Pest geboren, war fünf Jahre hindurch Zögling des Nationalkonservatoriums seiner Vaterstadt, und entwickelte sich so schnell, daß er schon als elfjähriger Knabe ein Viottisches Violinkonzert öffentlich vorzutragen vermochte. Zu seiner weiteren Ausbildung wurde er 1871 der Berliner Hochschule für Musik übergeben. In derselben genoß er während eines vierjährigen Kursus den Unterricht Joachims.

Nachdem Hubay seine Studien beendet hatte, ging er, mit Empfehlungen von Franz Liszt versehen, nach Paris. Hier machte er die Bekanntschaft Vieuxtemps', der ein großes Interesse für den jungen Künstler an den Tag legte und ihm in freundschaftlicher Gesinnung zugetan war, gleichsam als ob er geahnt hätte, daß derselbe sein Nachfolger als Lehrer des Violinspieles am Brüsseler Konservatorium werden würde; denn nach dem Tode des belgischen Violinmeisters erhielt Hubay wirklich 1882 die fragliche Stelle auf Antrag Gevaerts, des derzeitigen Direktors dieser Anstalt, ohne das übliche Probejahr ablegen zu müssen, — ein Beweis, wie hoch man das Talent und die Leistungsfähigkeit Hubays in Brüssel schätzte. Seit 1888 wirkt er als erster Violinprofessor an der Landesmusikakademie in Pest. Seine Richtung ist allen Nachrichten zufolge eine virtuose. Hubay ist auch als Komponist tätig.

Zu den Violinvirtuosen erster Ordnung der Gegenwart gehört Karl Halir, der am 1. Febr. 1859 in dem böhmischen Ort Hohenelbe geboren wurde. Er hatte seinen Vater zum ersten Lehrmeister und wurde 1867 zur weiteren Ausbildung auf das Prager Konservatorium geschickt, welches er bis zum Jahre 1873 besuchte. Mit dem ersten Preis der Violinklasse aus dieser Anstalt entlassen, wurde er noch für zwei Jahre Joachims Zögling. Von 1876—1879 war er dann Solospieler in Bilses Orchester, und im folgenden Winter Konzertmeister am Königsberger Stadttheater. Während des Jahres 1881 hielt sich Halir in Italien und Südfrankreich auf. Von 1882—1884 war er als Konzertmeister in Mannheim tätig. Halir, im Besitze einer virtuosen Geigentechnik, ist zu einem ausgezeichneten Künstler seines Faches herangereift, sowohl als Solo- wie als Quartettspieler, in welcher Eigenschaft er übrigens derzeit an dem Joachimschen Quartett

auf und nahm dagegen die Direktion des Parktheaters daselbst an. 1897 wurde er Dirigent des schottischen Orchesters in Glasgow und im nächstfolgenden Jahre Konzertdirigent und Direktor des Konservatoriums der kaiserl. russ. Musikgesellschaft in Moskau. Kes hat verschiedenes komponiert, darunter ein vom niederländischen Tonkünstlerverein preisgekröntes Violinkonzert. Veröffentlicht sind bis jetzt aber nur Lieder und „Charakteristische Tanzweisen" für Violine.

Ein ausgezeichneter Geiger ist Henri Wilhelm Petri, der am 5. April 1856 in Zeyst bei Utrecht geboren wurde. Seine Jugendjahre verlebte er in Utrecht selbst, wo sein Vater als Oboist in der städtischen Kapelle angestellt war. Er unterrichtete seinen Sohn in den Anfangsgründen des Violinspiels, starb aber bald, so daß an seine Stelle der Utrechter Konzertmeister Dahmen (gest. 1881) trat, welcher den jungen Petri nicht nur wesentlich förderte, sondern ihn auch 1871 zu Joachim nach Berlin brachte. Die Lehre dieses Meisters genoß der Kunstjünger drei Jahre hindurch, wozu ihm der König von Holland die nötigen Mittel gewährt hatte. Schließlich ging Petri auch noch für 18 Monate nach Brüssel, um sich mit der belgischen Schule vertraut zu machen. Unter der Ägide Joachims trat er dann 1877 in London während der Saison auf, folgte hierauf einem Ruf als Konzertmeister nach Sondershausen, wo er drei und ein halbes Jahr wirkte. Nach Ablauf dieser Zeit ging er in gleicher Eigenschaft nach Hannover. Dort war er bis zu seiner im Oktober 1882 erfolgten Berufung nach Leipzig tätig, wo er an Stelle Schradiecks das Konzertmeisteramt im Gewandhaus- und Theaterorchester übernahm. Seit 1889 bekleidet er den Konzertmeisterposten in der königl. Kapelle zu Dresden.

Julius Blankensee wurde am 9. April 1858 zu Warburg in Westfalen geboren und besuchte von 1873—1877 die Berliner Hochschule als spezieller Zögling Joachims. Zwei Jahre später ging er nach Sondershausen, wo er die Ernennung zum Kammervirtuosen erhielt. Doch verblieb er nicht lange in dieser Stellung. Gegenwärtig ist er Konzertmeister am Stadttheater zu Nürnberg. Blankensee wird als ein sehr guter Violinist gerühmt, der in seinem Wirkungskreise allgemeine Anerkennung genießt.

Jenö Hubay, am 14. September 1858 in Pest geboren, war fünf Jahre hindurch Zögling des Nationalkonservatoriums seiner Vaterstadt, und entwickelte sich so schnell, daß er schon als elfjähriger Knabe ein Viottisches Violinkonzert öffentlich vorzutragen vermochte. Zu seiner weiteren Ausbildung wurde er 1871 der Berliner Hochschule für Musik übergeben. In derselben genoß er während eines vierjährigen Kursus den Unterricht Joachims.

Nachdem Hubay seine Studien beendet hatte, ging er, mit Empfehlungen von Franz Liszt versehen, nach Paris. Hier machte er die Bekanntschaft Vieuxtemps', der ein großes Interesse für den jungen Künstler an den Tag legte und ihm in freundschaftlicher Gesinnung zugetan war, gleichsam als ob er geahnt hätte, daß derselbe sein Nachfolger als Lehrer des Violinspieles am Brüsseler Konservatorium werden würde; denn nach dem Tode des belgischen Violinmeisters erhielt Hubay wirklich 1882 die fragliche Stelle auf Antrag Gevaerts, des derzeitigen Direktors dieser Anstalt, ohne das übliche Probejahr ablegen zu müssen, — ein Beweis, wie hoch man das Talent und die Leistungsfähigkeit Hubays in Brüssel schätzte. Seit 1888 wirkt er als erster Violinprofessor an der Landesmusikakademie in Pest. Seine Richtung ist allen Nachrichten zufolge eine virtuose. Hubay ist auch als Komponist tätig.

Zu den Violinvirtuosen erster Ordnung der Gegenwart gehört Karl Halir, der am 1. Febr. 1859 in dem böhmischen Ort Hohenelbe geboren wurde. Er hatte seinen Vater zum ersten Lehrmeister und wurde 1867 zur weiteren Ausbildung auf das Prager Konservatorium geschickt, welches er bis zum Jahre 1873 besuchte. Mit dem ersten Preis der Violinklasse aus dieser Anstalt entlassen, wurde er noch für zwei Jahre Joachims Zögling. Von 1876—1879 war er dann Solospieler in Bilses Orchester, und im folgenden Winter Konzertmeister am Königsberger Stadttheater. Während des Jahres 1881 hielt sich Halir in Italien und Südfrankreich auf. Von 1882—1884 war er als Konzertmeister in Mannheim tätig. Halir, im Besitze einer virtuosen Geigentechnik, ist zu einem ausgezeichneten Künstler seines Faches herangereift, sowohl als Solo- wie als Quartettspieler, in welcher Eigenschaft er übrigens derzeit an dem Joachimschen Quartett

auf und nahm dagegen die Direktion des Parktheaters daselbst an. 1897 wurde er Dirigent des schottischen Orchesters in Glasgow und im nächstfolgenden Jahre Konzertdirigent und Direktor des Konservatoriums der kaiserl. russ. Musikgesellschaft in Moskau. Kes hat verschiedenes komponiert, darunter ein vom niederländischen Tonkünstlerverein preisgekröntes Violinkonzert. Veröffentlicht sind bis jetzt aber nur Lieder und „Charakteristische Tanzweisen“ für Violine.

Ein ausgezeichneter Geiger ist Henri Wilhelm Petri, der am 5. April 1856 in Zeyst bei Utrecht geboren wurde. Seine Jugendjahre verlebte er in Utrecht selbst, wo sein Vater als Oboist in der städtischen Kapelle angestellt war. Er unterrichtete seinen Sohn in den Anfangsgründen des Violinspiels, starb aber bald, so daß an seine Stelle der Utrechter Konzertmeister Dahmen (gest. 1881) trat, welcher den jungen Petri nicht nur wesentlich förderte, sondern ihn auch 1871 zu Joachim nach Berlin brachte. Die Lehre dieses Meisters genoß der Kunstjünger drei Jahre hindurch, wozu ihm der König von Holland die nötigen Mittel gewährt hatte. Schließlich ging Petri auch noch für 18 Monate nach Brüssel, um sich mit der belgischen Schule vertraut zu machen. Unter der Ägide Joachims trat er dann 1877 in London während der Saison auf, folgte hierauf einem Ruf als Konzertmeister nach Sondershausen, wo er drei und ein halbes Jahr wirkte. Nach Ablauf dieser Zeit ging er in gleicher Eigenschaft nach Hannover. Dort war er bis zu seiner im Oktober 1882 erfolgten Berufung nach Leipzig tätig, wo er an Stelle Schradiecks das Konzertmeisteramt im Gewandhaus- und Theaterorchester übernahm. Seit 1889 bekleidet er den Konzertmeisterposten in der königl. Kapelle zu Dresden.

Julius Blankensee wurde am 9. April 1858 zu Warburg in Westfalen geboren und besuchte von 1873—1877 die Berliner Hochschule als spezieller Zögling Joachims. Zwei Jahre später ging er nach Sondershausen, wo er die Ernennung zum Kammervirtuosen erhielt. Doch verblieb er nicht lange in dieser Stellung. Gegenwärtig ist er Konzertmeister am Stadttheater zu Nürnberg. Blankensee wird als ein sehr guter Violinist gerühmt, der in seinem Wirkungskreise allgemeine Anerkennung genießt.

Jenö Hubay, am 14. September 1858 in Pest geboren, war fünf Jahre hindurch Zögling des Nationalkonservatoriums seiner Vaterstadt, und entwickelte sich so schnell, daß er schon als elfjähriger Knabe ein Viottisches Violinkonzert öffentlich vorzutragen vermochte. Zu seiner weiteren Ausbildung wurde er 1871 der Berliner Hochschule für Musik übergeben. In derselben genoß er während eines vierjährigen Kursus den Unterricht Joachims.

Nachdem Hubay seine Studien beendet hatte, ging er, mit Empfehlungen von Franz Liszt versehen, nach Paris. Hier machte er die Bekanntschaft Vieuxtemps', der ein großes Interesse für den jungen Künstler an den Tag legte und ihm in freundschaftlicher Gesinnung zugetan war, gleichsam als ob er geahnt hätte, daß derselbe sein Nachfolger als Lehrer des Violinspieles am Brüsseler Konservatorium werden würde; denn nach dem Tode des belgischen Violinmeisters erhielt Hubay wirklich 1882 die fragliche Stelle auf Antrag Gevaerts, des derzeitigen Direktors dieser Anstalt, ohne das übliche Probejahr ablegen zu müssen, — ein Beweis, wie hoch man das Talent und die Leistungsfähigkeit Hubays in Brüssel schätzte. Seit 1888 wirkt er als erster Violinprofessor an der Landesmusikakademie in Pest. Seine Richtung ist allen Nachrichten zufolge eine virtuose. Hubay ist auch als Komponist tätig.

Zu den Violinvirtuosen erster Ordnung der Gegenwart gehört Karl Halir, der am 1. Febr. 1859 in dem böhmischen Ort Hohenelbe geboren wurde. Er hatte seinen Vater zum ersten Lehrmeister und wurde 1867 zur weiteren Ausbildung auf das Prager Konservatorium geschickt, welches er bis zum Jahre 1873 besuchte. Mit dem ersten Preis der Violinklasse aus dieser Anstalt entlassen, wurde er noch für zwei Jahre Joachims Zögling. Von 1876—1879 war er dann Solospieler in Bilses Orchester, und im folgenden Winter Konzertmeister am Königsberger Stadttheater. Während des Jahres 1881 hielt sich Halir in Italien und Südfrankreich auf. Von 1882—1884 war er als Konzertmeister in Mannheim tätig. Halir, im Besitze einer virtuosen Geigentechnik, ist zu einem ausgezeichneten Künstler seines Faches herangereift, sowohl als Solo- wie als Quartettspieler, in welcher Eigenschaft er übrigens derzeit an dem Joachimschen Quartett

beteiligt ist. Auch als Lehrer ist er erfolgreich tätig. Im Herbst 1884 wurde er als Konzertmeister der großherzogl. Kapelle nach Weimar berufen, seit 1893 wirkt er als Professor des Violinspiels in Berlin.

Johann S. Kruse, der Sohn eines aus Hannover herstammenden und im Jahre 1851 nach Australien ausgewanderten Pharmazeuten, ist am 23. März 1859 zu Melbourne geboren. Das Violinstudium, welches er im neunten Lebensjahre begann, förderte ihn so schnell, daß er schon frühzeitig vielfach öffentlich auftreten konnte. 1876 begab er sich nach Deutschland, um noch weitere Studien unter Joachims Leitung zu machen. Dann übernahm er das Konzertmeisteramt beim Philharmonischen Orchester in Berlin. Im Jahre 1892 wurde er als Konzertmeister nach Bremen berufen. Weiterhin war er Lehrer an der königl. Hochschule und Mitglied des Joachimquartettes in Berlin. Jetzt lebt er in London als hochgeschätzter Faktor des dortigen Musiklebens.

Von ungewöhnlicher Begabung für das Violinspiel ist Richard Gompertz, geb. am 27. April 1859 in Köln. Neben dem Besuch des Gymnasiums bis zum vollendeten 17. Lebensjahre empfing er seit 1870 nacheinander den Unterricht Derckums und O. v. Königslöws. Dann war er drei Jahre lang Eleve der Berliner Hochschule und während dieser Zeit speziell Joachims Schüler. Nachdem er in einigen größeren rheinischen Städten, wie Frankfurt, Köln, Bonn, Aachen und Elberfeld seine ersten, beifällig aufgenommenen Debüts als Solospieler gemacht, wurde er zum Lehrer und Konzertmeister an der „Cambridge University musical society“ ernannt. Doch entzog ihn dieser Stellung seine 1883 erfolgte Berufung zum Professor des Violinspieles an der neuerdings eröffneten und unter dem Protektorat des Prinzen von Wales stehenden Musikschule am „Royal College of Music“ zu London. Gompertz ist ein talentvoller Spieler von vielseitiger musikalischer Bildung, der auch für das Kompositionsfach Anlagen hat.

Isidor Schnitzler, geb. am 2. Juni 1859 in Rotterdam, wurde im zwölften Lebensjahre Schüler der Kölner Musikschule. Von Köln heimgekehrt, setzte er seine Studien bei Emanuel Wirth fort. 1874

erhielt er ein Stipendium vom König von Holland, welches er dazu benutzte, um sich während eines Jahres unter Wieniawskis Leitung weiter zu bilden. Die letzte Vollendung gab ihm Joachim, dessen Unterweisung Schnitzler sich von 1875—1876 erfreuen durfte.

Zu Beginn seiner künstlerischen Selbständigkeit unternahm Schnitzler im Vereine mit der bekannten Sängerin Désirée Artôt und dem Sänger Padilha eine Kunstreise durch Rumänien. Hieran schloß sich sein Auftreten im Leipziger Gewandhauskonzert und eine Reise durch Holland. 1880 wurde er von dem Mendelssohn-Quintett-Klub in Boston engagiert, mit welchem er in den beiden nächsten Jahren als Konzertspieler Amerika und Australien bereiste. Dieser Klub wurde weiterhin zu einer Tournee in den Vereinigten Staaten mit Hinzuziehung von Christine Nielson engagiert, an welchem Unternehmen Schnitzler gleichfalls beteiligt war.

Marie Soldat, im Besitz eines ausgesprochenen Geigentalentes, wurde am 25. März 1864 in Graz geboren und begann mit neun Jahren unter Eduard Pleiners Leitung das Studium der Geige. Nachdem sie dann noch einen halbjährigen Kursus bei A. Pott durchgemacht hatte, ging sie nach Berlin und genoß vom Herbst 1879 bis zum Sommer 1882 Joachims Lehre. Seitdem ist sie vielfach mit günstigem Erfolg in Konzerten aufgetreten. 1889 verheiratete sie sich, ohne doch der künstlerischen Tätigkeit zu entsagen.

Carl Prill, geb. am 22. Oktober 1864 zu Berlin, zeigte schon frühzeitig Talent und eine solche Vorliebe für die Musik, daß sein Vater, welcher Kapellmeister war, ihm bereits im Alter von sechs Jahren auf der Violine Anleitung gab. Daneben erhielt er vom Musikdirektor Handwerg Klavierunterricht. Später genoß Prill den Unterricht des Kammervirtuosen Helmich sowie des Professors Wirth, und sodann noch als Zögling der königl. Hochschule für Musik denjenigen Joachims. Zugleich versah er das Amt eines Sologeigers in dem Brennerschen und Laubeschen Orchester. Auch war er von 1883—85 Konzertmeister in der Bilseschen Kapelle. 1885 wurde ihm das Konzertmeisteramt in Magdeburg übertragen. Seit 1891 wirkte er in gleicher Eigenschaft mit Auszeichnung am Leipziger Gewandhaus- und Theaterorchester, wurde aber im Jahre 1897 Hof-

konzertmeister und Lehrer am Wiener Konservatorium, wo er derzeit noch tätig ist. Prill wird als ein Geiger erster Ordnung gerühmt, dem eine vollendete Technik und ein weittragender, schöner, modulationsfähiger Ton zu Gebote steht. Er leistet allen Berichten zufolge gleich Hervorragendes im Solo- wie im Quartettspiel.

Die neuerdings in die weitere Öffentlichkeit getretene Violinistin Gabriele Wietrowetz, geb. am 13. Januar 1866 zu Laibach, wurde 1878 in die Unterabteilung der Violinschule des steirischen Musikvereins in Graz aufgenommen. Ihr Lehrer war zunächst der Violinist Geyer. In die Oberabteilung des genannten Institutes versetzt, erlangte sie unter Leitung des verdienstvollen Konzertmeisters Casper während eines vierjährigen Kursus eine sorgfältig geschulte Technik, worauf ihr noch für längere Zeit Joachims Unterweisung, namentlich in betreff des Vortrages, zuteil wurde. Im Jahre 1883 erhielt sie den Mendelssohn-Preis. Gegenwärtig lebt sie als eine der bedeutendsten Vertreterinnen ihres Instrumentes in Charlottenburg. Gabriele Wietrowetz ist seit zwei Jahren Lehrerin an der kgl. Hochschule für Musik.

Andreas Moser wurde am 29. November 1859 zu Semlin in der ehemaligen Militärgrenze geboren. Bis zu seinem 18. Jahre betrieb er in Zürich und Stuttgart Ingenieur- und Architekturstudien, wandte sich jedoch sodann der Tonkunst zu und war durch vier Jahre der Schüler Joachims in Berlin. Die Fortsetzung der hierauf von ihm begonnenen Virtuosenlaufbahn wurde ihm durch ein schweres Armleiden unmöglich gemacht. So begann er sich dem Lehrberuf für sein Instrument zu widmen und zwar mit so gutem Erfolge, daß Joachim ihn 1888 zu seinem Assistenten an der Hochschule machte. Als solcher ist er seit 1900 mit dem Professortitel definitiv angestellt und entfaltet eine sehr ausgiebige Wirksamkeit.

Moser ist der Verfasser der Seite 502 erwähnten Biographie Joachims. Im vorigen Jahre gab er gemeinsam mit Joachim die Beethovenschen Streichquartette heraus (bei Peters), ein Unternehmen, welches dazu bestimmt ist, Joachims und der Seinen Auffassung dieser Werke, soweit möglich, für die Nachwelt zu fixieren. Weitere ähnliche Veröffentlichungen stehen bevor, vor allem eine umfassende,

auf drei Teile berechnete Violinschule, in der Moser ebenfalls in Gemeinschaft mit Joachim die Grundsätze und Erfahrungen ihrer Lehrtätigkeit darzulegen beabsichtigt.

Der freundlichen Mitteilung Mosers verdanke ich über einige weitere Schüler Joachims noch kurze Angaben, die in Ermangelung näherer Nachrichten hier folgen mögen. Es sind die Geiger Melani, Polo, Arbo, Klingler, Elbering und Frau Shinner-Liddell.

Pietro Melani, gebürtig aus Neapel, war ein feinfühliger, im Vortrag klassischer Musik sich auszeichnender Violinist. Er wirkte in Buenos-Ayres, wo er auch in der zweiten Hälfte der neunziger Jahre starb.

E. Polo, ein vielversprechender Künstler, lebt als Nachfolger Bazzinis in Mailand. Er gab gute Etüden und kürzlich 6 Sonaten von Pugnani heraus.

Ein hervorragender Geiger und guter Musiker ist der Spanier E. J. Arbo, der um 1863 geboren wurde. Er war das letzte Jahrzehnt hindurch in London als Nachfolger Holmes am „Royal College of Music“ tätig und wirkt seit letztem Herbst am „Boston-Symphony-Orchestra“.

Br. Elbering war in der 2. Hälfte der neunziger Jahre herzoglicher Konzertmeister in Meiningen, dann etwa 3 Jahre lang am Konservatorium im Haag angestellt und ist jetzt als Nachfolger von Heß Konzertmeister in Köln.

C. Klingler, der auch ein verheißungsvoller Komponist sein soll, ist im Elsaß geboren, war einen Winter hindurch Konzertmeister der Berliner Philharmoniker und wirkt derzeit als Lehrer an der kgl. Hochschule für Musik.

Von Frau Liddell, früher Miß Shinner, die als eine sehr anmutige, graziöse Spielerin gerühmt wurde, ist nur bekannt, daß sie vor einigen Jahren in London starb.

Ebenso fehlen Nachrichten über A. Kummer, aus Dresden gebürtig, in London tätig, und Schiever, dessen Wirkungsstätte Liverpool ist.

Tivadar Nachéz, der gleichfalls eine Zeitlang Joachims Schüler war, ist bei der Pariser Schule unter den Zöglingen Léonards nachzulesen.

Endlich muß als Schüler Joachims an dieser Stelle noch Willy Heß genannt werden, der zu den hervorragenden Geigern unserer Zeit gehört.

Dieser treffliche Künstler wurde am 14. Juli 1859 zu Mannheim geboren. Den ersten Unterricht erhielt er bereits in jugendlichem Alter von seinem selbst künstlerisch veranlagten Vater. Sodann wurde Joachim sein Lehrmeister und entwickelte schnell das Talent seines Zöglings zu voller Reife, so daß Heß, erst 19 Jahre alt, bereits Konzertmeister in Frankfurt a. M. wurde. Diesen Posten bekleidete er acht Jahre und wirkte sodann von 1886—1888 in gleicher Eigenschaft in Rotterdam. In letzterem Jahre folgte er einem Rufe nach England, kehrte jedoch 1895 nach Deutschland zurück, wo sich ihm ein ehrenvoller Wirkungskreis als erster Violinprofessor am Konservatorium in Köln sowie als Konzertmeister der Gürzenichkonzerte und Führer des Gürzenichquartettes eröffnete. Am 1. Mai 1900 erhielt er den Titel eines Kgl. preuß. Professors. Seit September 1900 weilt Heß wiederum in England, wo er als Nachfolger E. Saurets an der „Royal Academy of Music“ in London angestellt ist.

Die violinistischen Leistungen von Heß zeichnen sich sowohl durch ihre technische Vollendung als auch durch eine überaus feinsinnige und vornehme Auffassung aus, die von einem durchgebildeten künstlerischen Geschmack zeugt. Daher haben seine Darbietungen den Charakter des Abgeklärten, durchaus Fertigen und Vollendeten. Als Quartettgeiger bietet er in der Wiedergabe der klassischen Tonschöpfungen Mustergültiges.

Wir schließen an die Schule Joachims zwei jüngere Geiger an: Corbach und Kraffelt.

Carl Corbach wurde am 16. März 1867 in Lütgendortmund bei Dortmund geboren. Sein erster Lehrer war sein musikbegabter

Vater. Er förderte den Knaben so schnell, daß Corbach bei seinem Talent schon mit 10 Jahren öffentlich auftreten konnte.

Mit 14 Jahren kam er auf das Kölner Konservatorium, wo zuerst Königslöw, sodann und hauptsächlich Holländer sein Lehrer war. Nach 3½ Jahren wurde er bei der ersten Violine am Kölner Stadttheater angestellt. Während dieser Zeit war er auch solistisch tätig, doch hat er niemals Konzertreisen unternommen.

Im Jahre 1890 fand Corbach Anstellung in Pawlowsk bei Petersburg und darauf bei der Laubekapelle in Hamburg. Vorübergehend war er dort auch stellvertretender Konzertmeister bei den philharmonischen Konzerten, doch wurde er bereits Neujahr 1891 als Konzertmeister an die fürstl. Hofkapelle in Sondershausen berufen, wo er mit dem Titel eines Hofkonzertmeisters noch jetzt tätig ist. Außerdem ist er ein geschätzter Lehrer seines Instrumentes am dortigen Konservatorium sowie Primgeiger eines Streichquartettes.

Corbach ist ein vortrefflicher und gediegener Künstler. Seine Leistungen erfreuen ebenso durch vorzügliche technische Durchbildung wie durch Größe und Wärme seines Tones und geschmackvolle, schlichte Auffassung.

Alfred Krasselt, der am 3. Juni 1872 zu Glauchau geboren wurde, war zunächst ebenfalls Schüler seines Vaters, der Kurkapellmeister in Baden-Baden war. Sodann genoß er den Unterricht Petris in Leipzig sowie am Konservatorium daselbst den von Brodski. 1893 wurde er Konzertmeister des Kaim-Orchesters in München und 1896 als Hofkonzertmeister nach Weimar berufen, wo er noch wirkt. Weitere Nachrichten über diesen Künstler fehlen.

6. Anderweite deutsche Violinspieler des neunzehnten Jahrhunderts.

Es sind noch mehrere deutsche Violinspieler des vergangenen Jahrhunderts zu nennen, die mit den eben betrachteten Schulen in keinem nachweisbar direkten Zusammenhange stehen. Dieselben folgen hier in chronologischer Ordnung.

Franz Clement, am 19. November 1784 in Wien geboren,

studierte unter Anleitung seines Vaters und Kurweils, Konzertmeisters beim Grafen Grapulwich (auch Giornovichi wird als sein Lehrer genannt), und galt als ein musikalisches Wunderkind. Frühzeitig begab er sich in Begleitung seines Vaters auf Kunstreisen. Als elfjähriger Knabe kam er nach London. Haydn und Salomon dirigierten hier seine in den Jahren 1791—92 gegebenen Konzerte. Die Allgem. mus. Ztg. (Jahrg. 7, S. 242 und 500) enthält folgende Urteile über ihn: „Der Violinspieler Clement spielte ein Rode'sches Violinconcert mit all der Gewandtheit, Eleganz und Feinheit, die man hier durchgängig an ihm bewundert und liebt; doch dürfte sein Vortrag durch mehr Einfachheit noch gewinnen. Er überwindet die erstaunlichsten Schwierigkeiten mit einer ganz außerordentlichen Leichtigkeit, Sicherheit und Kühnheit.“ — „Clement ist ein Liebling des hiesigen Publikums und zwar mit vollem Rechte. Er spielt die Violine vortrefflich und ist in seiner Art vollkommen, vielleicht einzig. Aber freilich in seiner Art. Es ist nicht das markige, kühne, kräftige Spiel, das ergreifende Adagio, die Gewalt des Bogens und Tones, welche die Rode'sche[1]) und Viotti'sche Schule charakterisirt: aber eine unbeschreibliche Zierlichkeit, Nettigkeit und Eleganz; eine äußerst liebliche Zartheit und Reinheit des Spiels, die C. unstreitig unter die vollendetsten Violinspieler stellt. Dabei hat er eine ganz eigene Leichtigkeit, welche mit den unglaublichsten Schwierigkeiten nur spielt, und eine Sicherheit, die ihn auch bei den gewagtesten und kühnsten Passagen nicht einen Augenblick verläßt.“

Diesen letzteren Eigenschaften des Clementschen Spieles entspricht vollkommen die Solostimme des Violinkonzertes, welches Beethoven für denselben komponierte, wie das in der kaiserl. Bibliothek zu Wien aufbewahrte Manuskript des besagten Kunstwerkes beweist. Dasselbe trägt die vom Meister herrührende eigenhändige Aufschrift: „Concerto par Clemenza pour Clement, primo Violino e Direttore al Teatro à Vienne, dal. L. v. Bthvn. 1806“. Clement genoß des Vorzuges, diese bedeutende, zu den Juwelen der Violinlite-

1) Der Berichterstatter wußte offenbar nicht, daß Rode aus der Viottischen Schule hervorgegangen war.

ratur gehörende Tonschöpfung, die man eine Symphonie mit obligater Violine nennen könnte, am 23. Dezember 1806 durch seinen Vortrag in die Öffentlichkeit einzuführen. Es ist unverkennbar, daß Beethoven die reiche, oft in hohen Lagen sich bewegende, höchst schwierige Figuration der Prinzipalstimme mit besonderer Rücksicht auf Clements Spielart setzte.

Clement huldigte keineswegs ausschließlich der gediegenen künstlerischen Richtung, sondern ließ sich nicht selten durch seine gewandte Technik zu virtuosen Extravaganzen hinreißen, die ihm lauten Tadel zuzogen. In einem Bericht der Wiener Musikzeitung vom Jahre 1820 (S. 206) heißt es hierauf bezüglich: „Handelte es sich in der Musik nur um flüchtige, wie immer gestaltete Unterhaltung, so möchte Herrn Clement's Phantasiren hingehen, denn er gab uns viele erstaunliche Schwierigkeiten, gelungen besiegt, manche neue, gute Passagen zum Besten, über welche man vieles andere, z. B. das Herabstimmen der G-Seite um eine Quart, vergessen könnte. Aber die Kunst hat ihre Würde; wenn ihre Jünger selbst sie herabziehen, dann geht es auch mit raschen Schritten in allem abwärts. Das große Publikum ist eigentlich ein Kind, zu welchem die Künstler sich wie erwachsene Menschen verhalten. Giebt man dem Kinde gute Beispiele, führt man in dessen Gegenwart keine unverständigen Reden, so wird das Knäbchen brav und gut gesittet; thut man das Gegentheil, so glaubt sich das Jungchen alles erlaubt, wird ungezogen und schlägt den Großen, der ihn zurechtweisen will, ins Gesicht.... Wehe thut es daher, wenn ein gebildeter Künstler, wie Herr C., dessen wahrhaft in jeder Hinsicht außerordentliche Gaben das Höchste, wenn er will, erreichen, vor das Publikum tritt, und statt Einen Gedanken zu fassen und auszuführen, nur einige Thematen fast ohne alle Verbindung vorführt, um endlich über den Schlußchor aus Blum's Rosenhütchen einige extemporirte Variationen zu spielen."

In betreff des ungemeinen musikalischen Gedächtnisses Clements berichtet Spohr, er habe von seinem Oratorium „Das jüngste Gericht" nach dreimaligem Hören so viel behalten, daß er ihm am Tage nach der Aufführung desselben mehrere große Nummern daraus, „Note für Note, mit allen Harmoniefolgen und Orchesterfiguren vor-

gespielt, ohne je die Partitur gesehen zu haben". Spohr ergänzt diese Tatsache durch folgende Mitteilung: „Man erzählte sich damals in Wien, daß Clement die „Schöpfung" von Haydn, nachdem er sie mehrmals gehört hatte, so auswendig wußte, daß er mit Hülfe des Textbuches einen vollständigen Klavierauszug davon machen konnte. Diesen brachte er dem alten Haydn zur Ansicht, der nicht wenig darüber erschrocken war, weil er im ersten Augenblick glaubte, man habe ihm seine Partitur entwendet oder heimlich kopirt. Er fand bei näherer Ansicht den Klavierauszug so getreu, daß er ihn, nachdem Clement noch eine Durchsicht nach der Partitur vorgenommen hatte, zur Herausgabe adoptirte". [1])

Clement war von 1802—1811 sowie von 1818—1821 Orchesterdirigent beim Theater a. d. Wien. In der Zwischenzeit versah er von 1813 ab vier Jahre hindurch das gleiche Amt am Prager Theater. Seine Wiener Stellung gab er 1821 auf, um mit der Catalani zu reisen, deren Konzerte er leitete. Dann kehrte er wieder nach Wien zurück. Von da ab geriet er infolge seiner unverständig haltlosen Lebensführung in mißliche Verhältnisse. Unter traurigen

1) In diesem Zusammenhang dürfte die Art der Mitwirkung Clements an einer denkwürdigen Sitzung, die im Dezember 1805 im Palais des Fürsten Lichnowski in Wien stattfand, Interesse erregen.

Beethovens Fidelio war im vorhergehenden Monat und zwar am 20., 21. und 22. November, wenige Tage nach der Besetzung Wiens durch die Franzosen, zuerst aufgeführt worden — ohne jeden Erfolg. Lag dies einerseits an den traurigen Zeitumständen, so schien andrerseits auch Beethovens Freunden eine Kürzung des Werkes in dessen eigenstem Interesse vonnöten. Von 7 bis 1 Uhr nachts dauerten an jenem Abend die Anstrengungen, Beethoven zur Aufopferung dreier Nummern, Kürzungen und Zusammenziehung der Oper von 3 auf 2 Akte zu bewegen. Der Tenorist Röckel (er sang später den Florestan), dem wir den Bericht darüber verdanken, schreibt: „Obwohl die Freunde Beethovens auf den bevorstehenden Kampf vollständig vorbereitet waren, hatten sie ihn doch nie früher in dieser Aufregung gesehen ..." Ebendaselbst heißt es vorher „Da die ganze Oper durchgenommen werden sollte, gingen wir gleich ans Werk. Fürstin Lichnowski spielte auf dem Flügel die große Partitur der Oper, und Clement, der in einer Ecke des Zimmers saß, begleitete mit seiner Violine die ganze Oper auswendig, indem er alle Solos der verschiedenen Instrumente spielte. Da das ungewöhnliche Gedächtnis Clements allgemein bekannt war, so war niemand außer mir darüber erstaunt." (Thayer, Beethoven II, S. 295.)

Umständen starb er am 3. November 1842. Von seinen Kompositionen erschienen mehrere im Druck.

Heinrich August Matthäi, geboren am 30. Oktober 1781 in Dresden, empfing hier seine erste musikalische Ausbildung und wurde im Jahre 1803 neben Campagnoli als Solospieler beim Leipziger Gewandhauskonzert angestellt. Zahlreiche Freunde und Gönner, die er sich dort bald durch seine künstlerischen und persönlichen Eigenschaften erwarb, gewährten ihm die Mittel, für längere Zeit nach Paris zu gehen, um unter Kreutzers Leitung seine Studien zu vollenden. 1806 kehrte er in seine Leipziger Stellung zurück. Das dortige rege Musikleben bereicherte er durch Begründung regelmäßiger Quartettabende, die 1809 ihren Anfang nahmen. 1817 trat er endlich als Konzertmeister an Campagnolis Stelle, nachdem dieser dem von Neustrelitz an ihn ergangenen Rufe als Musikdirektor Folge geleistet hatte. Am 4. November 1835 starb er in Leipzig. Einige von ihm veröffentlichte Violinkompositionen sind im Strome der Zeit spurlos untergegangen. Aus seiner Schule gingen die Violinspieler Fesca und Uhlrich hervor.

Friedrich Ernst Fesca, geboren zu Magdeburg am 15. Febr. 1789, offenbarte schon in zartem Kindesalter bedeutende Anlagen zur Musik. Mit neun Jahren begann er das Violinspiel unter Leitung eines gewissen Lohse, welcher damals erster Violinist des Magdeburger Theaterorchesters war, und im elften Jahre konnte er bereits als Konzertspieler vor das Publikum seiner Vaterstadt treten. 1803 ging er nach Leipzig zum Konzertmeister Matthäi. Neben dem Violinstudium bei diesem Künstler genoß er den Kompositionsunterricht des Kantors an der Thomasschule, A. E. Müller. Im Jahre 1806 wurde er für die Oldenburger Hofkapelle, und 1808 für die Hofmusik des Königs Jérôme von Westfalen als Sologeiger engagiert. Letztere Stellung verlor er durch die politischen Ereignisse des Jahres 1813. F. ging nun auf einige Zeit nach Wien; dann trat er 1814 in die Karlsruher Hofkapelle, zu deren Konzertmeister er im folgenden Jahre ernannt wurde. Während seiner Wirksamkeit in der Hauptstadt Badens erkrankte Fesca an einem Brustleiden, von dem sich vorher schon Anzeichen bemerklich gemacht hatten. Dasselbe

steigerte sich im Frühjahr 1821 bis zu einem so hohen Grade, daß er in Schwermut verfiel. Doch vermochte er trotz allem noch tätig zu sein. Im Sommer des Jahres 1825 begab er sich zur Kur nach Ems. Scheinbar besserte sich infolgedessen sein Zustand, doch war es nicht von Bestand. Am 24. Mai 1826 unterlag er seiner verzehrenden Krankheit in Karlsruhe.

Fesca war ein fruchtbarer Tonsetzer von nicht gewöhnlicher Begabung. Die Mehrzahl der von ihm gelieferten Kompositionen besteht in Kammermusikwerken. Überdies schrieb er zwei Opern, vier Ouvertüren, drei Symphonien, mehrere kirchliche Werke und eine Reihe ein- und mehrstimmiger Lieder und Gesänge. Von seinen Violinkompositionen wurden nur drei Potpourris veröffentlicht.

Uhlrich, welcher eine Zeitlang dem Leipziger Gewandhausorchester angehörte, dann als Konzertmeister nach Magdeburg ging und schließlich bis zu seinem Lebensende in gleicher Eigenschaft bei der Hofkapelle in Sondershausen wirkte, wurde am 10. April 1815 in Leipzig geboren, wo sein Vater Holzblas-Instrumentenmacher war, und starb am 26. November 1874 in Stendal unmittelbar vor einem Konzert, in welchem er auftreten sollte. Uhlrich war ein vortrefflicher Solo- und Quartettspieler, hochgeschätzt von allen, die seine Leistungen kannten. Außerhalb seines Wirkungskreises hat er sich aber wenig hören lassen, da er es vorzog, ganz seinen amtlichen Obliegenheiten zu leben.

Einer seiner bemerkenswerten Schüler ist Fritz Seitz, geboren am 12. Juni 1848 in Günthersleben bei Gotha. Nach Absolvierung der Schule beabsichtigte er sich der militärischen Laufbahn zu widmen, gab diese Idee aber auf, nachdem er den Feldzug von 1866 bei der Mainarmee mitgemacht hatte. Von Jugend auf mit der Geige vertraut, beschloß er, sich der Musik zu widmen, und ging deshalb im Herbst 1868 nach Sondershausen, um beim Konzertmeister Uhlrich, seinem nachmaligen Schwiegervater, sich dem höheren Violinspiel zu widmen. Eine Unterbrechung erlitten seine Studien durch den Krieg von 1870, welcher ihn nötigte, ein volles Jahr bei der deutschen Armee in Frankreich zuzubringen, und die Kämpfe von Beaumont und Sedan, sowie die Belagerung von Paris mitzumachen. In die Heimat

zurückgekehrt, nahm Seitz von neuem das Studium der Violine auf und ging 1874 noch für einige Zeit nach Dresden, um der Lehre Lauterbachs teilhaftig zu werden. Dann war er bis zum Oktober 1876 Mitglied der Sondershausener Kapelle und Vizekonzertmeister, worauf er nach Magdeburg als Führer der Geigen im Stadttheaterorchester, sowie bei den dortigen Symphoniekonzerten berufen wurde. Zugleich stand er einem von ihm gegründeten Institut für Violinspiel vor. Im Jahre 1884 wurde Seitz als Hofkonzertmeister nach Dessau berufen.

Christian Urhan, geboren 16. Februar 1790 in Montjoie bei Aachen [1]), erhielt die erste Anleitung im Violinspiel von seinem Vater. Die Kaiserin Josephine, welche ihn 1805 hörte, nahm lebhaften Anteil an seinem Talent und gewährte ihm die Mittel, dasselbe in Paris weiter auszubilden. Er wurde dort namentlich Lesueurs Schüler in der Komposition. Die Gelegenheit, viele gute Künstler zu hören, förderte ihn auch im Violinspiel. Bald hatte er sich unter den Pariser Geigern eine geachtete Stellung errungen. 1816 wurde er im Orchester der großen Oper angestellt, und wurde weiterhin der Soloviolinist desselben. Mit besonderer Vorliebe widmete er sich nebenbei dem Studium der Viole d'amour, die er so geschickt zu behandeln wußte, daß Meyerbeer eigens für ihn das betreffende Solo in den „Hugenotten" (Akt 1, Szene 1) komponierte. Übrigens war er auch lange Zeit als Bratschist im Baillotschen Quartett, sowie im Opernorchester tätig. 1823 trat er indessen in dem letzteren zur ersten Violine hinüber, bei der er später als Solospieler beschäftigt war. Zu gleicher Zeit versah er den Organistendienst bei der Kirche S. Vincent de Paule. Von seinen Kompositionen veröffentlichte er mehrere Kammermusikwerke. Sein Tod erfolgte am 2. November 1845 in Paris.

Leopold Jansa, ursprünglich für die juristische Laufbahn bestimmt, wurde am 23. März 1795 zu Wildenschwert in Böhmen geboren. Seit seiner Jugend trieb er das Violinspiel, in welchem ihm

1) Nach Weckerlin (Nouveau Musiciana) wäre Urhan bereits gegen 1788 geboren.

der Organist seines Heimatortes, Zizius, die erste Anleitung erteilte. In Brünn fand er während des Schulbesuches Gelegenheit, seine musikalischen Fähigkeiten weiter zu entwickeln, und als er 1817 die Wiener Universität bezogen, ging er bald ganz zur Kunst über. Es wurde ihm nicht leicht, sich neben Mayseder und Böhm eine Stellung zu erringen, doch sein Fleiß förderte ihn so weit, daß er mit Erfolg öffentlich aufzutreten vermochte. Im Jahre 1823 entfernte er sich von Wien, um in die Braunschweiger Kapelle zu treten, doch schon ein Jahr später kehrte er nach Wien zurück und fand dort Anstellung in der kaiserl. Kapelle. 1834 wurde er Musikdirektor an der Universität. In der Öffentlichkeit war er von 1845 ab hauptsächlich als Quartettspieler tätig. Seit 1849 lebte er in London. Er begab sich dahin, weil er wegen seiner in der Themsestadt erfolgten Mitwirkung bei einem Konzert für die ungarischen Flüchtlinge aus der k. k. Kapelle entlassen worden war. Auf sein Gesuch wurde ihm vom Kaiser von Österreich ein Gnadengehalt bewilligt und zugleich die Erlaubnis nach Wien zurückkehren zu dürfen, wo er am 24. Januar 1875 hochbetagt starb. Jansas Spiel war von sauberer Glätte, und wenn auch nicht bedeutend, so doch angenehm. An einer freien, kühnen Bogenführung behinderte ihn der etwas steife und zu hoch gehobene Arm. Seine dem leichteren Genre der Unterhaltungs- und Übungsmusik angehörenden Violinkompositionen waren ehedem bei Lehrern und Schülern nicht unbeliebt, sind aber bereits seit längerer Zeit durch modernere Erscheinungen in den Hintergrund gedrängt worden. Aus seiner Lehre ging die bekannte Violinvirtuosin

Wilma Maria Franziska Neruda hervor. Sie wurde am 29. März 1839 in Brünn geboren und erhielt die erste Anleitung auf der Geige von ihrem 1875 verstorbenen Vater Joseph Neruda, einem geschätzten Musiker (Organist) der mährischen Hauptstadt. Hierauf wurde Jansa ihr Lehrer. Frühzeitig war das Talent der Künstlerin entwickelt. Im 7. Lebensjahre schon trat sie mit ihrer Schwester Amalie in einem Konzert zu Wien auf. Dann unternahm sie in Begleitung ihres Vaters, ihrer Schwester und eines Bruders, der das Violoncell zu seinem Instrument erwählt hatte, zahlreiche Kunstreisen, die sie durch Deutschland, Frankreich, Rußland, England

und Holland führten und ihren Ruf als ausgezeichnete Künstlerin begründeten. 1862 wurde sie zur Kammervirtuosin ernannt. Nach ihrer Verheiratung mit dem schwedischen Hofkapellmeister Norman war sie in Stockholm als Solistin und Lehrerin des Violinspiels an der k. Musikakademie tätig. 1869 trennte sie sich von ihrem Manne, welcher 1885 starb, und wandte sich nach London, wo sie bis auf den heutigen Tag zu den ersten künstlerischen Erscheinungen gehört und sich unausgesetzt größter Beliebtheit erfreut. Im Jahre 1888 verheiratete sie sich mit Charles Hallé.

Wilma Neruda ist eine Künstlerin ersten Ranges und unbedingt die bedeutendste Violinistin der Neuzeit. Sie verbindet mit einem schönen, gehaltreichen und kernigen Ton unfehlbare Sicherheit in müheloser Beherrschung technischer Schwierigkeiten und hat überdies eine ungemein sympathische, die Grenzen des maßvollen nicht überschreitende Vortragsweise. Der Grundzug ihres Spieles ist eine glückliche Mischung von weiblicher Anmut und männlicher Energie.

Louis Eller, geboren 1819, nach anderer Angabe 1820 in Graz, spielte als 9jähriger Knabe bereits öffentlich und machte sich durch sein Auftreten in Wien (1836) zuerst bekannt. 1844 ließ er sich mit Auszeichnung in Paris hören. Er war ein sehr begabter Geiger von virtuoser Richtung und vielfach auf Reisen, doch hinderte ihn ein Brustleiden, sich unausgesetzt seinem Beruf als Konzertist zu widmen. Er starb am 12. Juli 1862 zu Pau in Südfrankreich.

Die Gebrüder Ernst und Eduard Eichhorn machten in den dreißiger Jahren als Wunderkinder Aufsehen, verschwanden aber bald vom Schauplatz der Öffentlichkeit. Sie fanden Engagement in der Koburg-Gothaschen Hofkapelle. Der ältere, vorzugsweise begabte Bruder Ernst, geb. 30. April 1822, starb in Koburg am 16. Juni 1844, der jüngere, geb. 17. Oktober 1823, vermochte nicht die Hoffnungen zu erfüllen, die er als Knabe erregte. Er starb am 4. August 1896 als Hofkonzertmeister in Koburg.

Ein vorzüglicher Violinspieler der Neuzeit ist Joh. Christian Lauterbach, geboren 24. Juli 1832 in Kulmbach, dessen harmonisch abgerundete Leistungen sich durch saubere Technik, maßvoll schöne Tonbehandlung, Delikatesse und anmutigen Vortrag hervortun. Er

war ursprünglich nicht für den Künstlerberuf bestimmt und entschied sich für denselben erst, als sein musikalisches Talent zum völligen Durchbruch gekommen war. Dies geschah in Würzburg, wo Lauterbach seit 1839 die Stadtschule, dann aber das Gymnasium besuchte. Den Musikunterricht empfing er im Würzburger Musik-Institut von Fröhlich und J. Brasch. Der Erstgenannte leitete speziell seine Violinübungen. Doch blieb Lauterbach hier hauptsächlich auf seine eigene Kraft angewiesen, da Fröhlich keine ausreichende Kenntnis der Violintechnik besaß. 1850 wandte der Künstler sich nach Brüssel, hatte de Bériot für eine kurze Zeit zum Lehrmeister, erwarb 1851 bei dem Konkurs am Konservatorium den Ehrenpreis und übernahm dann an der ebenerwähnten Anstalt eine Stelle als Lehrer des Violinspiels. Nach Jahresfrist bereiste er Belgien, Holland und einzelne Teile von Deutschland. Dann begab er sich nach München. Hier fand er 1853 als Konzertmeister bei der Hofkapelle und Lehrer des Violinspiels an der Musikschule einen Wirkungskreis. Er verließ denselben 1861 infolge seiner Berufung als Konzertmeister der Dresdner Kapelle. Seit dieser Zeit hat er sich sowohl im Vaterlande, wie über dasselbe hinaus, als Solo- und Quartettspieler einen sehr geschätzten Namen und wohlverdienten Ruf erworben. Im Frühjahr 1889 trat er in den Ruhestand.

Von seinen Schülern ist mit Auszeichnung Otto Hohlfeld zu nennen. Derselbe, am 10. März 1854 zu Zeulenroda im sächs. Vogtlande geboren, zeigte schon in zarter Jugend ungewöhnliche musikalische Anlagen. Sein Vater, ein geschickter Weber, hegte den Wunsch, daß der Sohn ihm in seinem Berufe folgen sollte, doch Talent und Liebe zur Musik wiesen ihn auf den Künstlerberuf hin, dem er sich nach Überwindung mancher Hemmnisse mit dem Eintritt in das Jünglingsalter auch widmen durfte. Seine ersten musikalischen Übungen begann Hohlfeld auf der Flöte. Bald ging er aber unter Anleitung des Kantors Solle (Verf. einer Violinschule) zur Geige über. Seine weitere Ausbildung auf diesem Instrument erhielt er im Greizer Lehrerseminar von dem Musikdirektor Regener. Zugleich betrieb er das theoretische Studium bei dem dortigen Kantor Urban. Nach einigen Jahren bezog Hohlfeld zur Vollendung seiner künst-

lerischen Studien das Dresdner Konservatorium. Hier wurde im Violinspiel Lauterbach sein Lehrmeister, unter dessen Führung er sich während eines dreijährigen Kursus zu einem so trefflichen Spieler heranbildete, daß er in die königl. sächs. Hofkapelle aufgenommen werden konnte. Nicht lange danach erhielt er den Ruf als Hofkonzertmeister der großherzogl. Kapelle in Darmstadt. Dieses Amt bekleidete er seit dem November 1877. Er unternahm auch seitdem erfolgreiche Kunstreisen in Deutschland, Rußland und Polen. Der künstlerischen Tätigkeit wurde er im besten Mannesalter am 10. Mai 1895 durch den Tod entrissen. Hohlfeld gehörte zu den Violinisten der gediegenen künstlerischen Richtung. Seine Leistungen zeichneten sich ebensosehr im Solospiel wie im Vortrage von Kammermusikwerken aus. An Kompositionen veröffentlichte er ein Quintett für Streichinstrumente und eine Elegie für Violine mit Orchesterbegleitung.

Hugo Heermann, in Heilbronn am 3. März 1844 geboren, erhielt frühzeitig künstlerische Anregungen durch seine musikalisch ungewöhnlich beanlagte Mutter. Er erwählte die Violine zu seinem Instrument und bildete sich während eines mehrjährigen Studiums unter Leitung de Bériots in Brüssel zu einem vorzüglichen Geiger aus. Zugleich erhielt er theoretischen Unterricht von Fétis. Hierauf förderte er sich noch durch einen längeren Aufenthalt in Paris. Trotzdem Heermann seine Meisterschaft auf der Violine im Auslande gewann, büßte er doch als Künstler nicht seine nationalen Eigenschaften ein: sein Spiel ist, obwohl durch zierliche Eleganz und Delikatesse an die belgisch-französische Schule erinnernd, dem Ausdruck nach von deutscher Art und Beschaffenheit. Im Jahre 1865 wurde er als Konzertmeister nach Frankfurt am Main berufen, wo er seit 1878 zugleich als erster Lehrer des Violinspiels an der Hochschen Musikschule wirkt. Das von ihm geleitete Streichquartett ist eines der vorzüglichsten der Gegenwart.

Benno Walter, geboren 17. Juni 1847 in München, empfing vom 4. Lebensjahre ab den Unterricht seines Vaters im Violinspiel, und war mit 8 Jahren bereits so weit vorgeschritten, daß er in erfolgreicher Weise Konzertreisen unternehmen konnte, die sich jedoch

nur auf Süddeutschland beschränkten. Als elfjähriger Knabe erhielt Walter in Anerkennung seiner Leistungen von der Königin von Bayern eine Guarnerigeige zum Geschenk. 1863 wurde er zum Mitglied und 1875 an Stelle seines älteren Bruders Joseph[1]), welcher mit Ausnahme weniger Stunden bei C. de Bériot, gleichfalls Schüler seines Vaters war, zum Konzertmeister der Münchener Hofkapelle ernannt.

Benno Walter gilt als ein vorzüglicher Vertreter seines Faches und wird insbesondere auch im Hinblick auf sein Quartettspiel sehr gerühmt. Neben seiner Funktion als Konzertmeister ist er Violinlehrer an der Musikschule der bayrischen Residenz.

Schließlich ist an dieser Stelle eines Geigers zu gedenken, der unzweifelhaft unter den jüngeren deutschen Violinmeistern einen der hervorragendsten, wenn nicht den ersten Platz überhaupt einnimmt. Es ist Willy Burmester.

Burmesters äußerer Lebensgang ist einfach. Er wurde am 16. März 1869 in Hamburg geboren. Sein Vater, der selbst Geiger ist (er lebt als Musiklehrer in Hamburg), erteilte dem musikbegabten Knaben bereits von seinem vierten Lebensjahre an Violinunterricht und schon mit sechs Jahren konnte Burmester in seiner Vaterstadt zum erstenmale an die Öffentlichkeit treten. Glücklicherweise widerstanden seine Eltern den mehrfachen, anläßlich dieses Ereignisses sich einfindenden Angeboten, die Fähigkeiten des Wunderkindes alsbald durch Konzertreisen in lukrativer Weise auszunutzen. So blieb Burmester dieses Geschick, das die dauernde Schädigung so vieler Talente zur Folge gehabt hat, erspart. Vielmehr konnte er in Ruhe bis zu seinem vierzehnten Lebensjahre bei seinem Vater weiterstudieren. Hans von Bülow, der sich lebhaft für sein Talent interessierte, musi-

1) Joseph Walter wurde am 30. Dezember 1831 zu Neuburg a. d. Donau geboren, war in Wien, Hannover und von 1859 an als Konzertmeister und Violinlehrer in München tätig. Er starb dort am 15. Juli 1875.

zierte häufig mit ihm, was für die innere musikalische Förderung Burmesters von nicht zu unterschätzender Bedeutung gewesen sein dürfte.

Burmester genoß dann noch für einige Zeit den Unterricht Joachims in Berlin. Jedoch zieht er es vor, sich nicht als Schüler dieses Meisters zu bezeichnen. Von da ab war er ganz sein eigener Lehrer und sicher kein allzu gelinder.

Schon mit 12 Jahren hatte Burmester seine erste Konzertreise nach Portugal unternommen. Von 1886 an reiste er mehrfach, ging 1888 nach Petersburg und von dort als Solist und Konzertmeister am Philharmonischen Orchester nach Helsingfors (Finnland). Helsingfors ist als der Ort zu bezeichnen, wo er seine Individualität in unermüdlichem Selbststudium zur Reife entwickelte.

Nachdem er von 1890 ab sodann kurze Zeit als Konzertmeister in Sondershausen und Bremen gewirkt, auch auf speziellen Wunsch Bülows an der ersten Geige in dessen Hamburger Konzerten tätig gewesen, veranstaltete er Ende Oktober 1894 in der Singakademie in Berlin einen Paganini-Abend, der, vom Publikum sowie der gesamten Kritik mit unerhörtem Enthusiasmus aufgenommen, mit einem Schlage seinen Ruhm zunächst als den eines phänomenalen Technikers sicher stellte. Man war gespannt auf sein eine Woche später folgendes zweites Konzert, in dem der Künstler vorzüglich mit Spohrs siebentem Konzert den Beweis lieferte, daß er nicht nur ein eminenter Virtuose, sondern mehr sei, nämlich ein guter Musiker. In derselben Saison folgten sodann noch zwei Konzerte in Berlin.

Seitdem hat Burmester, der in Charlottenburg wohnt, ganz Europa bereist und überall die gleiche begeisterte Aufnahme und Anerkennung gefunden, die in den oft wiederholten Angaben gipfelt, daß seine Technik schlechthin phänomenal und derzeit unerreicht, seine musikalische Auffassung derjenigen der übrigen bedeutendsten Meister seines Instrumentes voll ebenbürtig sei.

Wenn sein schrankenloses Können Burmester vor allem in der ersten Zeit seiner Triumphe oft zu Darbietungen veranlaßte, denen nur die höchste Virtuosität im engeren Sinne dieses Wortes gerecht zu werden vermag, so wäre es doch unberechtigt, hieraus allein

bereits einen Tadel konstruieren zu wollen. Er griff gleich zu der in dieser Hinsicht letzten Instanz, zu Paganini, und erlebte die Genugtuung, als Paganini redivivus gefeiert zu werden. Nach allseitigem Urteil versteht er es, die in mehr als einem Sinne problematischen Kompositionen des Italieners wieder lebendig zu machen und somit uns im Tausch für die gedruckten Berichte darüber eine lebendige Anschauung zu geben. Wer dies verurteilen möchte, verkennt das Wesen der reproduktiven Kunst oder maßt sich gegenüber dem Enthusiasmus, den Paganini auch bei Künstlern wie Schumann oder A. B. Marx entfachte (vgl. S. 425 f. d. B.), ein verspätetes und unzureichendes Urteil an.

Etwas ganz anderes wäre es freilich, wenn Burmester absichtlich oder unabsichtlich durch diese Seite seiner Tätigkeit das absolute Virtuosentum neu auf den Schild zu heben drohte. Auf dieses selbst hier einzugehen, ist nach dem, was an mehreren Stellen dieses Buches ausgeführt ist (vgl. z. B. S. 205—206), unnötig. Obige Befürchtung ist es aber nicht minder. Denn einerseits wäre das moderne musikalische Bewußtsein in seiner Totalität heute genügend entwickelt, um ein derartiges Beginnen zu vereiteln, andererseits denkt Burmester wohl kaum daran, die Paganinischen und ähnliche Kompositionen anders denn als merkwürdige und interessante Spezialitäten, die sie zweifelsohne sind, vorzuführen. Im übrigen sind sie so schwer zu spielen, daß sie immer nur gelegentlich einen ihnen voll gewachsenen Darsteller finden werden.

Zur völligen Beruhigung hinsichtlich dieses Punktes dürfte bereits die Tatsache ausreichen, daß Burmester einen großen Teil seiner Kraft in den Dienst Bachs gestellt hat. Hier, wo der blendendste Techniker, der weiter nichts ist, unmittelbar versagt, bewährt sich Burmesters Kunst in gleichem und für die Musik freilich weit bedeutungsvollerem Maße. Die Haarlemer Bachgesellschaft hat ihn in Anerkennung seiner geigerischen Verdienste um den Großmeister der Musik zu ihrem Ehrenmitgliede ernannt.

Es kann darauf verzichtet werden, an dieser Stelle die einzelnen Vorzüge von Burmesters Spiel, großer, gesangreicher, ungemein modulationsfähiger Ton, eminente, bis an die Grenze des

Begreiflichen gehende Technik noch ausführlich auseinanderzusetzen. Genug, daß er als reproduktiver Künstler eine Erscheinung von ebenso ausgeprägter Eigenart als Bedeutung ist.

VI. Frankreich und die Niederlande.

1. Die Pariser Schule.

Im Gegensatz zu dem bekannten Theorem, daß das Gedeihen der Kunst von den Segnungen des Friedens abhängig sei, hatte sich das französische Violinspiel unter den unheilvollen Schrecknissen des Revolutionsdramas bis zur Vollblüte entwickelt. Die Leistungen der Pariser Instrumentalmusik waren dagegen nicht zurückgeblieben. Sie nahmen vielmehr bereits während der letzten Jahre der bourbonischen Herrschaft einen ungemein schnellen Aufschwung. Paris war inzwischen der Sammelplatz hervorragender künstlerischer Persönlichkeiten geworden, deren Wirken dem dortigen Musikleben zum wesentlichen Vorteil gereichte, und außerdem gewann man bald im Konservatorium ein Institut, welches für die Pflege der Kunst feste Stützpunkte bot. War auch das holde Spiel der Töne zeitweilig vor dem Terrorismus der beispiellosen Pöbelherrschaft verstummt, die einmal im Zuge begriffene Entwickelung der Pariser Musikzustände konnte dadurch nicht aufgehalten werden. Freilich sahen sich die Schützer, Beförderer und Pfleglinge der Kunst bei ihren Bestrebungen mehr denn je auf die eigene Kraft angewiesen. Die Regierung der Republik und des ersten Kaiserreichs, erschreckend groß im Dienste des Mars, kehrte dem Altar Apollos den Rücken zu. Buonaparte kannte, was er auch, ohne es zu wollen, für die Erweckung der Geister getan, keine andere Leidenschaft, als die Befriedigung seiner unersättlichen und zügellosen Herrschsucht. Was konnte auch die Tonkunst von einem Manne erwarten, der die jährliche Staatssubvention des

Konservatoriums von 150000 auf 50000 Livres reduzierte[1]), und dessen Musikinteresse sich auf Reveillen und Siegesfanfaren beschränkte? Und doch kam das Pariser Musikleben unter seiner Militärdiktatur zur Geltung, Goethes Wort bekräftigend: „Die Kunst kann Niemand fördern als der Meister. Gönner fördern den Künstler, das ist recht und gut; aber dadurch wird nicht immer die Kunst gefördert."

Als Reichardt sich von 1802—1803 in Paris aufhielt, berichtete er in seinen vertr. Briefen (Bd. 1, 504): „Einen sehr großen Genuß hat mir am letzten Sonnabend das erste Concert de la rue Clery, durch die vollkommenste Ausübung zweier Haydnischer Symphonien gewährt. Ich konnte nur wiederholen, was ich vor 17 Jahren schon von dem damaligen vortrefflichen Concert d'amateurs sagte: Haydn muß durchaus nach Paris kommen, um die ganze Vortrefflichkeit seiner Symphonien kennen zu lernen. Nirgend kann er sie so gut zu hören bekommen." Daß diese Kundgebung in jeder Beziehung übertrieben war, ergibt sich ganz unzweifelhaft aus einem andern Bericht Reichardts (Bd. 2, 31 ff.), in welchem er sein voriges, absolut lobendes Urteil bedeutend einschränkt, indem er sagt: „Das zweite Concert Clery hat sich wieder durch die vollkommenste Exekution zweier Haydnschen Symphonien ausgezeichnet. Bei einer hab ich indeß doch meinen Ärger gehabt. In dem engen Saal, der für das Orchester schon zu eng ist, um welches nach allen Seiten eine Menge Zuhörer dicht herum sitzen müssen, hatten sie zu einer Symphonie (es kann nur die sogenannte Militärsymphonie gewesen sein) unaussprechlich starke Janitscharenmusik mit mächtigen Becken und Triangeln und Pauken und Trompeten, und einer ungeheuren großen Trommel, die sie recht hoch frei aufgehängt hatten, damit sie so recht durch den Saal schallen sollte, und in die ein Kerl auch aus Leibeskräften hineinschlug. Und das gefiel allen ganz unaussprechlich; besonders den Damen, die jedesmal, wenn die Janitscharenmusik anhub, hoch in die Höhe fuhren und für Freude aufschrieen und sich die Hände wund klatschten .... Ich habe über die, übrigens vortreffliche, Exekution

---

1) Reichardts vertraute Briefe aus Paris, Bd. 2, 99 ff.

eine Bemerkung gemacht, die einen nationalen Charakterzug betrifft. Dieses Orchester, das aus den vorzüglichsten Tonkünstlern von Paris und einigen ganz ausgezeichneten Dilettanten besteht, hat das vollkommenste Fortissime und das eben so vollkommene Pianissimo in seiner Gewalt, aber die Mitteltinten fehlen. (Ein großer Mangel freilich!) Man hört lange, feurige und schwierige Tiraden mit Kraft und Keckheit ausführen, als sollte der ganze Saal auseinander reißen; und dann wieder ganz angenehm schmeichelnde Sätze mit unübertreffbarer Zartheit und Feinheit, wie ein Hauch hinwehen. Aber man wird nichts mit der Ruhe und gehaltenen Fülle, aus der eine Art von stiller Größe hervorgeht, vortragen hören, wie man es wohl von unsern besten Orchestern zu hören bekommt, die ihrerseits aber auch wieder nie (?) bis zu jener Energie und alles hinreißenden Kraft gelangen. Auch das süße einschmeichelnde hab' ich nie von einem andern ganzen Orchester mit der Übereinstimmung und Zartheit hervorbringen hören, wie hier; aber dafür haben mir diese noch nichts mit den steigenden und fallenden Nüancen, mit den sprechenden, rührenden Accenten vorgetragen, die, durch ihre naive Wahrheit, mich in Haydn'schen einfachen Andante-Sätzen und großen Adagio's schon oft bis zu Thränen gerührt haben. Die absichtlich zum Kontrast hingestellten starken Züge, die die meisten sentimentalen (?) Haydn'schen Sätze zu humoristischen machen (als ob der Humor nicht eine Hauptseite der Haydn'schen Instrumentalmusik wäre!?), wurde in solchen Stücken mit dem höchsten Nachdruck herausgehoben. Vor allen aber die frappanten, einzelnen Noten, und die, auch den Haydnschen Sätzen, eingemischten barocken, oft komischen Züge werden höchst bedeutend und kräftig vorgetragen."

Während das Pariser Orchesterspiel sich zu höherer künstlerischer Bedeutung erhoben hatte, blieb der Kunstgesang, wie ehedem auf einem niedrigen Standpunkte. Auch hierüber macht Reichardt Bemerkungen. Er sagt in seinen vertrauten Briefen (Bd. 2, S. 221): „Nimmermehr sollte man es glauben, daß in einer Stadt, wie Paris, so wenig guter Gesang angetroffen werden sollte. Nicht einmal ein gutes Chor können sie zusammenbringen" ....; und an einer andern Stelle: „Auffallend bleibt es allemal, daß ein solches Theater,

wie die Pariser große Oper, das von jeher ganz unglaubliche Summen gekostet hat und noch kostet, seit zwanzig Jahren nur Eine wirklich schöne Stimme hatte; und dieser Eine Mann mit der schönen Stimme (es war der Tenorist Lays oder Lais) ist aus dem südlichsten Frankreich." Diese Erscheinung bringt Reichardt, nachdem er dafür einige bekannte Gründe angegeben, mit „dem auffallenden Mangel der Franzosen an zartem Gehörsinn" in Verbindung. Er bemerkt hierüber: „Das widrigste Geräusch im gemeinen Leben, ja selbst im Schauspiele, das unser einen zur Verzweiflung bringen könnte, bemerken sie kaum. In der Musik lieben sie vor allem das Geräuschvolle; der Komponist kann ihnen nicht Trompeten und Pauken genug anbringen; das forte kann ihnen nicht leicht fortissimo genug seyn, und in jeder Art von Musik scheinen sie nur das äußerst Kontrastirende ganz zu sentiren. Ihre Instrumentalmusik kennt fast kein forte und piano, sondern nur das fortissimo und pianissimo; sie beklatschten diese Kontraste, und vielleicht nur diese in den allerverschiedensten Musiken und Vortragsweisen. Jene können und müssen sich in der schlechtesten, wie in der besten Musik, im vollkommensten, wie im erbärmlichsten Vortrage finden; und so hört man sie auch wirklich die allerdisparatesten Sachen mit gleicher Wuth beklatschen. Mode und Vorurtheil, die hier freilich mehr, als irgendwo in der Welt, herrschen, können dies nicht allein bewirken. Gar rechtliche (!), denkende und fühlende Menschen, beklatschten die trockensten, sang- und klanglosen Sachen in manchem genielosen Machwerke alter und neuer Franzosen mit derselben Freude, mit der sie einen schönen italienischen Gesang in einer Oper von Cimarosa oder Paisiello beklatschen, sobald die Sänger nur wissen, schwarz auf weiß, stark und leise, klüglich neben einander zu stellen. Selbst ihr bester, ihr einziger Sänger hat, um sicher am Ende beklatscht zu werden, dieselbe kindische Schlußmanier aller angenommen, gegen das Ende fast unhörbar, wie eine Turteltaube, in sich hinein zu singen, um die letzten Schlußnoten mit voller Kraft der Stimme herauszuschreien."

Die von Reichardt angeführten Tatsachen sind charakteristisch, doch können sie nicht durch den „Mangel des zarten Gehörsinnes" erklärt werden, der den Franzosen keineswegs schlechthin vorzuwerfen

ist. Sie hören im Gegenteil vortrefflich, wenngleich auf andere Weise wie die Deutschen. Ihre Freude am Geräuschvollen ist vielmehr Temperamentssache. Der geistreiche Tocqueville [1]) schildert seine Nation treffend, indem er von ihr sagt, sie sei „apte à tout, mais n'excellant que dans la guerre; adorateur du hasard, de la force, de l'éclat et du bruit, plus que de la vraie gloire“. In diesem Selbstbekenntnis ist der Schlüssel zu allen den Franzosen eigenen Vorzügen und Schwächen gegeben. Auch die eigentümliche Art ihrer Kunstübung läßt sich daraus zwanglos erklären. Als Verehrer des äußeren Erfolgs, des Glanzes und des Geräuschvollen, Lärmenden entscheiden sie sich mit Vorliebe für den Effekt à tout prix, ohne viel nach Kunstprinzipien zu fragen. Diese Neigung zu heftigen, unvermittelten Kontrasten und bestechenden Wirkungen wird durch ihr lebhaftes Temperament begünstigt. Hierin ist es auch offenbar begründet, warum Beethovens Instrumentalmusik vor allen andern deutschen Meistern bei ihnen, wenn auch erst spät und mit Hindernissen, zur besonderen Beliebtheit gelangte. Nicht die geistige Größe, nicht die Tiefe seines Empfindens, noch der kühne Flug seiner unbegrenzten Phantasie hat sie zunächst ergriffen, sondern ohne Frage das Frappante seiner schroffen Gegensätze, die unmittelbare Nebeneinanderstellung von Starkem, Gewaltigem und Zartem, Lieblichem. Der Franzose besitzt — die Ausnahmen zugegeben — keine wahrhaft innerliche Musikanlage [2]); er schafft und genießt mehr mit dem Kopfe als mit dem Herzen, und ist daher einer tiefen, hingebenden Empfindung nicht leicht fähig. Dagegen hat er offenen Sinn für den musikalisch elementaren Wohlklang. Dazu kommt eine stark ausgeprägte Vorliebe für scharf zugespitzte Überraschungen, für Raffinements aller Art, für elegante, geschmeidige Glätte und in betreff des Ausdruckes ebensosehr für das süßlich parfümierte Sentiment, als für ein gewisses hohles, doch mit Bravour vorgebrachtes Pathos. Dies alles ist es denn auch, was das neuere französische Violinspiel insbesondere

---

1) S. Alexis de Tocquevilles Werk: L'ancien régime et la Révolution. Paris 1856.

2) Vgl. S. 334 ff.

charakterisiert. Freilich zeichneten sich die Hauptträger der Pariser Schule, als welche wir früher R. Kreutzer, Baillot und Rode kennen gelernt haben, durch völlig andere Qualitäten, gehaltvolle Würde, schöne Einfachheit und Noblesse ihres Spieles aus. Aber dies war eine vorübergehende Erscheinung, die lediglich dem unwiderstehlichen Einflusse Viottis entsprang, der auf die drei genannten Künstler, obgleich nur Rode sein eigentlicher Schüler war, bestimmend wirkte, wie dies auf den ihnen gewidmeten Seiten dieses Buches näher gezeigt worden ist. Sobald die folgende Generation den Schauplatz der Tätigkeit betreten hatte, machten sich mehr und mehr die Eigentümlichkeiten des französischen Nationalgeistes geltend, und keineswegs zum Vorteil der Sache. Wir wollen nunmehr die von den eben genannten drei Künstlern ausgehenden Linien einer ausführlicheren Betrachtung unterziehen.

Bereits Lafont, Kreutzers bester und berühmtester Schüler, der eine Zeitlang auch von Rode Unterricht erhielt, legt von dem Gesagten Zeugnis ab, wie mit Sicherheit aus einem Berichte Spohrs zu entnehmen ist. Der deutsche Meister sagt von dem Künstler: „Er vereinigt in seinem Spiel schönen Ton, höchste Reinheit, Kraft und Grazie, und würde ein ganz vollkommener Geiger sein, wenn er mit diesen vorzüglichen Eigenschaften auch noch ein tieferes Gefühl verbände, und sich das der französischen Schule eigene Herausheben der letzten Note einer Phrase nicht so sehr angewöhnt hätte. Gefühl aber, ohne welches man weder ein gutes Adagio erfinden, noch es gut vortragen kann, scheint ihm, wie fast allen Franzosen zu fehlen; denn obgleich er seine langsamen Sätze mit vielen eleganten und niedlichen Verzierungen auszustatten weiß, so bleibt und läßt er dabei doch ziemlich kalt. Das Adagio scheint überhaupt hier, sowohl vom Künstler wie vom Publikum als der unwichtigste Satz eines Concertes betrachtet zu werden und wird wohl nur beibehalten, weil es die beiden schnellen Sätze gut von einander scheidet, und deren Effekt erhöhet. Daß Lafonts Virtuosität sich immer nur auf einige Musikstücke auf einmal beschränkt, und er Jahre lang dasselbe Concert übt, bevor er damit öffentlich auftritt, ist bekannt. Seitdem ich gehört habe, zu welcher vollkommenen Exekution er es dadurch bringt, will ich

dieses Aufbieten aller seiner Kräfte für den einzigen Zweck zwar nicht tadeln; doch fühle ich mich außer Stande, es nachzuahmen und begreife nicht einmal, wie man es über sich gewinnen kann, dasselbe Musikstück täglich 4—6 Stunden zu üben, noch weniger, wie man es anzufangen habe, daß man durch solch mechanisches Treiben nicht endlich aller wahren Kunst gänzlich absterbe."

Charles Philippe Lafont, geb. am 1. Dezember 1781 in Paris, nahm folgenden Bildungsgang. Anfangs war er der Schüler seiner Mutter, einer geborenen Berthaume, die selbst Violine spielte. Dann empfing er den Unterricht seines Onkels Berthaume[1]). Diesen begleitete er 1792 auf dessen Reise in Deutschland. Er war damals bereits so weit vorgeschritten, daß er in Hamburg und Lübeck mit ungewöhnlichem Erfolg als Solospieler auftreten konnte. Nach Paris zurückgekehrt, wurde er für zwei Jahre Kreutzers Zögling. Gleichzeitig empfing er theoretische Unterweisung von Navoigille l'aîné und Berton. Eine Zeitlang genoß er auch Rodes Anleitung im Violinspiel. Daneben war er im Gesange wohlgeübt und trat sogar als Sänger während der Jahre 1805 und 1806 in den Konzerten der Oper und des Théâtre Olympique auf. 1806 begab er sich nach Petersburg, um dort an Rodes Platz zu treten. Seit 1815 bekleidete er die Stellung eines ersten Violinisten bei der Kammermusik Louis XVIII. Einen großen Teil seines Lebens brachte Lafont auf Kunstreisen zu. 1801 war er in Belgien, während der Jahre 1806—1808 in Deutschland, den Niederlanden, Italien und England, 1812 abermals in Italien, 1831 wiederum in Deutschland (in Gemeinschaft mit Henry Herz), 1833 in Holland, im Sommer 1838 in Frankreich. Seine letzte Konzerttour, für die er sich von neuem mit dem ebengenannten Klavierspieler vereinigt hatte, brachte ihm den Tod. Er starb am 14. August 1839 zwischen Bagnères de Bigorre und Tarbes beim Umstürzen der Diligence, auf welcher er sich befand.

Die virtuose Richtung Lafonts ist aus seinen gedruckten Violinkompositionen ersichtlich; sie bestehen in sieben Konzerten und einer

---

1) S. denselben S. 371.

bedeutenden Anzahl von Fantasien und Airs variés, unter denen sich etwa 20 gemeinschaftlich von ihm mit Kalkbrenner, Herz u. a. Pianisten gesetzte Duos für Klavier und Violine befinden. Außerdem schrieb er an 200 Romanzen und 2 Opern.

Als Schüler Lafonts führen wir hier an: Schubert, Ghys und die Schwestern Milanollo.

Franz Schubert, geboren am 22. Juli 1808 zu Dresden, war Schüler Antonio Rollas und trat am 1. Mai 1823 in die Dresdner Hofkapelle. Von 1831—33 lebte er in Paris, um unter Lafonts Leitung seine Studien zu vervollständigen. Nach Dresden zurückgekehrt, wo er fortan verblieb, war er zunächst als „Hofkonzertist“ in der Kapelle tätig. 1837 wurde er zum Vizekonzertmeister ernannt. Seit 1847 bekleidete er die zweite, seit 1861 die erste Konzertmeisterstelle. Er hat mannigfache Violinkompositionen veröffentlicht. Am 12. April 1878 starb er, nachdem 1873 seine Pensionierung erfolgt war. Schuberts Spielweise gehörte bei kleinem Ton dem zierlich eleganten Salongenre an.

Joseph Ghys, geb. 1801 zu Gent, lebte nach beendetem Studium mehrere Jahre auf Reisen und nahm dann seinen Aufenthalt in Nantes. Von 1832 ab widmete er sich wieder der Tätigkeit eines wandernden Virtuosen. Sein Spiel war, wenn auch sauber, so doch von schwächlich kleinem Charakter. Er bereiste (1835) in Gemeinschaft mit Servais Belgien, besuchte wiederholt Paris, kam 1837 nach Deutschland und wandte sich 1844 nach Rußland. In Petersburg erkrankte er und starb dort am 22. August des Jahres 1848. Im Druck erschienen mehrere seiner Violinkompositionen.

Eine südländische Zelebrität der Neuzeit war das Milanollosche Geschwisterpaar, dessen jugendlich graziöse Erscheinung ehedem lebhaften Anteil hervorrief. Beide Schwestern wurden in dem piemontesischen Orte Savigliano, und zwar die ältere, Teresa, am 28. Aug. 1827, die jüngere, Maria, am 19. Juli 1832 geboren. Der Vater betrieb das Geschäft eines Seide-Spinnmaschinenfabrikanten. Teresa entfaltete ihr Talent, obwohl sie anfänglich bei einem Violinspieler ihres Geburtsortes, namens Ferrero, und dann in Turin bei Caldera und Giov. Morra studiert hatte, hauptsächlich unter dem Einfluß der

französisch-belgischen Schule. In Begleitung ihres Vaters kam sie nämlich 1836 nach Paris. Hier wurde sie für einige Zeit Lafonts Schülerin. 1840 hatte sie dann noch vorübergehend Habeneck und ein Jahr später de Bériot in Brüssel zum Lehrer. Seit ihrem neunten Lebensjahre produzierte sie sich bereits vielfach als Konzertspielerin. Inzwischen hatte sich auch Maria Milanollo unter Anleitung ihrer Schwester so weit herausgebildet, daß sie vom Jahre 1840 ab mit ihr gemeinsam öffentlich auftreten konnte. Sie zogen gleich einem Doppelgestirn wiederholt durch Deutschland, Frankreich, England, Holland und Belgien, überall durch ihr anmutiges Talent Aufsehen erregend. Beide geboten über eine korrekt geschulte, virtuos gebildete Technik, die sie für die entsprechende Wiedergabe der modernen Violinliteratur vorzugsweise befähigte. Teresas Spiel zeichnete sich überdies durch einen sinnig ernsten Zug aus, während ihre Schwester ein munteres, lebensfrisches Temperament offenbarte. Gern enthielt man sich angesichts dieser jugendlich naiven Erscheinungen jener höheren künstlerischen Forderungen, welche man gereiften Männern gegenüber in geistiger Hinsicht geltend zu machen berechtigt ist.

Das Band, welches die Schwestern nicht nur leiblich, sondern auch künstlerisch umschlang, wurde plötzlich durch den Tod Marias zerrissen. Sie starb zu Paris an der Auszehrung am 21. Oktober 1848. Erst nach längerer Pause setzte Teresa ihre Kunstreisen allein bis Anfang 1857 fort. Dann verheiratete sie sich mit Théodore Parmentier, General und Mitglied des Komitees für Frankreichs militärische Befestigungen zu Paris, um für immer ins Privatleben zurückzutreten und, die schönere Aufgabe des Weibes erfüllend, an der Seite eines würdigen Gatten im häuslichen Kreise zu walten.

Als eine Reminiszenz der beiden Milanollos sind an dieser Stelle die Schwestern Ferni zu erwähnen, welche nicht nur durch ihr gefälliges, korrektes, doch keineswegs hervorragendes Violinspiel, sondern auch durch ihre Schönheit Anziehungskraft auf das Publikum übten, aber nicht lange der Öffentlichkeit angehörten.

Ein weiterer namhafter Schüler R. Kreutzers war Pietro Rovelli, der am 6. Febr. 1793 in Bergamo geboren wurde. Er empfing den ersten Unterricht von seinem Großvater, welcher bei der

Kirche St. Maria Maggiore in der genannten Stadt angestellt war, trat als dreizehnjähriger Knabe bereits vor das Publikum, und betrieb dann in Paris unter Kreutzers Leitung das Geigenstudium. Auf einer Kunstreise, welche er von dort aus durch Deutschland machte, und die ihn 1817 auch nach Wien führte, fand er in München so beifällige Aufnahme, daß er zum Hofkonzertmeister ernannt wurde. Im Jahre 1819 gab er indessen diese Stellung auf, kehrte nach der Vaterstadt zurück und trat in den ehedem von seinem Großvater bekleideten Wirkungskreis, dem er sich bis zu seinem am 8. September 1838 erfolgten Tode widmete. Spohr, der Novelli Ende 1815 in München hörte, bemerkt über ihn, daß er mit den Vorzügen der Pariser Schule auch das verbunden habe, was den Eleven derselben gewöhnlich abgehe: Gefühl und eigenen Geschmack. In der Wiener Musikzeitung (Jahrg. 1817, S. 63) heißt es über ihn: „er ist ein höchst angenehmer Spieler und weiß durch seinen melodiösen, schmeichelnden Vortrag die Herzen seiner Zuhörer so treffend zu rühren, daß sie ihm den lautesten Beifall dafür zollen müssen; kurz, er ist ganz Sänger auf seinem Instrument, damit verbindet er eine seltene, überaus reine Intonation, einen schönen Bogenstrich, die größte Ruhe und Anspruchslosigkeit, die größte Bescheidenheit und Kaltblütigkeit — fast könnte man ihm mehr Feuer wünschen — und man kann von ihm sagen, daß er Rührung und Entzücken in seinen Zuhörern erweckt, ohne sie durch ein oft unzeitiges zuversichtliches Betragen dazu stimmen zu wollen.“

Ein Schüler Novellis war der von uns bereits früher besprochene Täglichsbeck (S. 439). Ein weiterer Künstler, der hier am besten seine Stelle findet, obgleich er auch durch Spohr stark beeinflußt wurde, ist Molique.

Bernhard Molique, geboren zu Nürnberg am 7. Oktober 1802, war der Schüler seines Vaters, damaligen Stadtmusikus in Nürnberg, und später Novellis Zögling. Auch Spohrs Anleitung genoß er, wie erwähnt, im Jahre 1815 vorübergehend. Spohr selbst berichtet darüber: „In Nürnberg stellte sich mir der etwa 14jährige Molique vor und bat mich, ihm während meines Aufenthaltes Unterricht zu geben, dem ich gern willfahrte, weil der Knabe schon damals Ausgezeichnetes für seine Jahre leistete. Da M. sich seit jener Zeit durch fleißiges

Studium meiner Violinkompositionen immer mehr in meiner Spielweise ausbildete und sich daher Schüler Spohrs nannte, so habe ich dieses Umstandes nachträglich erwähnt." 1817 wurde Molique der Münchener Hofkapelle einverleibt, zu deren Konzertmeister er avancierte, als sein Lehrer Rovelli 1820 für immer nach Italien zurückkehrte. Sechs Jahre später übernahm der Künstler dasselbe Amt bei der Stuttgarter Hofkapelle. In dieser Stellung blieb er dreiundzwanzig Jahre (bis 1849); dann nahm er seinen Wohnsitz in London, von wo er indessen 1866 wieder nach Deutschland zurückkehrte, um in Cannstatt bei Stuttgart seinen Lebensabend in Ruhe zu beschließen. Er starb dort am 10. Mai 1869. Molique scheint kein glückliches Temperament besessen zu haben. Robert Schumann wenigstens berichtete über ihn aus Moskau: „M. ist gestern wieder nach Deutschland zurück; die russische Reise hat ihm wohl kaum die Kosten gebracht; es geschieht ihm recht, der über Alles raisonnirt und dabei ein so trockener Gesell ist" [1]).

Moliques Violinkompositionen (Konzerte, Quartette, Phantasien, Rondos usw.) stehen bei vielen Fachmännern in großer Schätzung. Sie verdienen dieselbe, da sie, abgesehen von ihrer Brauchbarkeit für das technische Studium, eine tüchtige, solide Gestaltung zeigen. Wenn sie nicht allgemeinste Verbreitung gefunden haben, so liegt dies nicht allein an ihrer Schwierigkeit, die häufig von ganz eigentümlicher Art ist, sondern zugleich daran, daß es ihnen an origineller Kraft, Wärme der Empfindung und sinnlich schönem Reiz mangelt. Als Violinspieler zeichnete sich Molique durch eine ungemeine Beherrschung des Griffbrettes sowie des Bogens aus.

Als Schüler Moliques ist der Engländer John Tiplady Carrodus zu nennen, welcher am 20. Januar 1836 zu Braithwaite (in Yorkshire) geboren wurde. Nachdem er frühzeitig (1848—1853) Moliques Unterricht in Stuttgart und sodann in London genossen hatte, nahm er in letzterer Stadt seinen dauernden Wohnsitz. Er war Lehrer des Violinspiels an der „National Training School for Music" sowie Konzertmeister des Coventgardenorchesters. Auch kom-

1) S. Schumanns Biographie vom Verf. d. Bl. Aufl. III, S. 197.

positorisch hat er sich tätig erwiesen. Er starb am 13. Juli 1895 in London.

Weniger als Solist, denn als vortrefflicher Lehrer für sein Instrument tat sich ein weiterer hier mit seinen Schülern zu betrachtender Zögling R. Kreutzers hervor: Massart.

Lambert Joseph Massart empfing den ersten Violinunterricht in Lüttich, wo er am 19. Juli 1811 geboren wurde, von einem Kunstliebhaber namens Delaveu. Dieser Mann interessierte sich auch des weiteren für seinen Schützling dadurch, daß er ihm vom König der Niederlande, Wilhelm I., ein durch die Stadt Lüttich noch erhöhtes Stipendium erwirkte, welches seine weitere Ausbildung in Paris möglich machte. Er wurde dort Kreutzers Privatschüler, angeblich weil Cherubini die Aufnahme eines Ausländers ins Konservatorium nicht gestatten wollte. Massart bildete sich zu einem vorzüglichen Violinisten aus und ließ sich auch mit Erfolg als Solist hören. Allein eine gewisse Befangenheit, die er nicht zu überwinden vermochte, bewog ihn bald, von der Öffentlichkeit zurückzutreten und sich ganz dem Lehrberufe zu widmen, für welchen er ebensoviel Geschick als ausgezeichnete Begabung an den Tag legte. Anfangs 1843 wurde er als Lehrer des Violinspiels am Konservatorium angestellt. Dieses Amt verwaltete er bis 1890. Massart hat sich auch als Violinkomponist durch Veröffentlichung einiger Salonstücke bekannt gemacht. Er starb am 13. Februar 1892 in Paris.

Von seinen vielen Schülern mögen hier erwähnt werden: Wieniawski, Lotto, Frieman, Marcello Rossi und Teresina Tua.

Henry Wieniawski, geb. am 10. Juli 1835 in Lublin, bildete sich von 1844 ab, nachdem er vorher schon den Unterricht Clavels genossen, unter Massarts Leitung in Paris für die exklusive Virtuosenrichtung, welche er mit außerordentlichem Erfolg kultivierte. Mit dem ersten Preis der Violinklasse des Pariser Konservatoriums im Jahre 1846 entlassen, wurde er 1860 zum kaiserl. russ. Kammervirtuosen ernannt. Im Jahre 1872 unternahm er eine Kunstreise nach Amerika, von welcher er 1874 zurückkehrte. 1875 trat er stellvertretend in die Funktion des zu jener Zeit erkrankten Vieuxtemps als Lehrer des

Violinspiels beim Brüsseler Konservatorium ein. Nachdem der belgische Geigenmeister, wieder genesen, seine Tätigkeit 1877 in diesem Institut aufs neue übernommen hatte, begab sich Wieniawski abermals auf Kunstreisen. Doch schon wenige Jahre später, am 31. März 1880, machte ein Herzleiden seinem Leben in Moskau ein Ende. Wieniawski war ein brillanter, temperamentvoller Konzertspieler, der seine Triumphe in der Besiegung ausgesuchter technischer Schwierigkeiten feierte. Seine Kompositionen sind auf den virtuosen Effekt berechnet.

Viel Verwandtschaft mit Wieniawskis Leistungen hat das Spiel Isidor Lottos, der, am 22. Dezember 1840 in Warschau geboren, gleichfalls ein Schüler Massarts ist, doch in technischer Beziehung seinen ebengenannten Landsmann nach gewissen Seiten vielleicht noch überragt. 1862 wurde er als Soloviolinist am Weimarer Hoforchester angestellt. Lange litt er an den Nachwirkungen eines typhösen Fiebers und war dadurch seinem Berufe als Konzertspieler entzogen. Nach erfolgter Wiederherstellung übernahm er 1872 das Lehramt für Violinspiel an der Straßburger Musikschule. Gegenwärtig bekleidet er die gleiche Stellung am Warschauer Konservatorium.

Gustav v. Frieman (eigentlich Freemann) stammt väterlicherseits aus einer englischen, und mütterlicherseits aus einer polnischen Familie ab. Er wurde 1844 zu Lublin geboren und erhielt den ersten Geigenunterricht von Stanislaus Servaczinski. 1862 begab Frieman sich nach Paris und vollendete dort in einem Zeitraum von vier Jahren seine Studien unter Massarts Leitung im Konservatorium. Als Zögling dieses Instituts wurde er durch Verleihung der silbernen und goldenen Medaille sowie schließlich durch den Ehrenpreis einer wertvollen Geige ausgezeichnet. Auf seinen Kunstreisen konzertierte F. mit ungewöhnlichem Erfolg, namentlich in Darmstadt, wo er zum herzogl. Kammervirtuosen ernannt wurde, dann aber auch in Dresden, Berlin, Wien und Petersburg. Sein Spiel zeichnet sich allen Berichten zufolge durch edle, große Tongebung, glänzende Technik, saubere Intonation und wohldurchdachte Vortragsweise aus. Seit einigen Jahren gab Frieman das Wanderleben auf, um sich vorzugsweise der pädagogischen Tätigkeit, zunächst am Wiener Konservatorium

und hierauf an der kaiserl. Musikschule in Odessa zu widmen. An Violinkompositionen veröffentlichte er einen „Danse des montagnards“, eine „Berceuse“, eine „Polonaise“ sowie mehrere Mazurkas und „Kujawjaks“.

Der Violinvirtuose Marcello Rossi, aus einer italienischen Familie herstammend, wurde geboren zu Wien am 16. Oktober 1862 und starb am 30. Mai 1897 zu Bellaggio am Comersee. Er empfing seine erste künstlerische Ausbildung auf der Leipziger Musikschule und genoß hierauf noch den Unterricht Lauterbachs in Dresden und Massarts in Paris. Dann unternahm er von 1877 ab ausgedehntere Konzertreisen durch Deutschland, Österreich, Rußland usw., auf denen ihm reichliche Anerkennung zuteil wurde. Seine Technik wurde als eine glänzende, sein Vortrag als ein zarter und angenehmer gerühmt. Der Großherzog von Schwerin ernannte ihn zum Kammervirtuosen. Rossi hat verschiedene Violinkompositionen im Druck erscheinen lassen.

Eine bemerkenswerte Geigerin ist Teresina Tua (ihre eigentlichen Vornamen sind Maria Felicità), die als das Kind einer unbemittelten Musikerfamilie am 22. Mai 1867 in Turin geboren wurde. Den ersten Unterricht empfing sie von ihrem Vater. Im siebenjährigen Alter ließ sie sich öffentlich hören. Gelegentlich eines Auftretens in Nizza erregte sie die Teilnahme einer begüterten russischen Dame, welche ihr die Mittel gewährte, nach Paris zu gehen. Hier wurde ihr nicht allein die Protektion der Gattin des vormaligen Präsidenten Mac Mahon und der Exkönigin Isabella, sondern auch L. Massarts bewährter Unterricht zuteil. Gute Leitung und reger Fleiß förderten sie so schnell, daß man ihr bei den Prüfungen im Konservatorium den ersten Preis zuerkannte. Hierauf trat sie (1879) eine Kunstreise durch Frankreich, Spanien und Italien an. Im Jahre 1882 konzertierte sie in Wien, Berlin und anderen größeren deutschen Städten. Ihre Leistungen, vorteilhaft durch ein munteres, gefälliges Wesen unterstützt, fanden überall großen Beifall. Teresina Tua gehört, wie mehr oder weniger alle in der Pariser Schule gebildeten Geiger, durchaus jener virtuosen Richtung an, welche auf vorwiegend äußerliche Wirkungen berechnet ist. Mit Leichtigkeit überwindet sie technische Schwierigkeiten mannigfacher

Art. Dazu kommen korrekte Intonation und wohlklingende, wenn auch nicht voluminöse Tongebung. Seit ihrer Verheiratung mit dem Grafen Franchi Verney della Valletta hat sich Teresina Tua ins Privatleben zurückgezogen.

Die Geiger Matthäi und Bohrer, die ebenfalls Schüler von Kreutzer waren, sind bereits früher besprochen worden. Zum Schluß hätten wir als bemerkenswerte Schüler dieses Meisters anzuführen: die Franzosen Vidal, Peyreville, Fontaine und die belgischen Violinisten Fémy und Tolbecque.

Jean Joseph Vidal, geb. 1789 zu Sorèze, wurde 1805 Eleve des Konservatoriums. Seit 1810 glänzte er als Solist in Pariser Konzerten. Später war er beinahe 20 Jahre hindurch als zweiter Geiger bei Baillots Quartett beteiligt. Vorzugsweise fand er Schätzung als Lehrer seines Instrumentes.

François Fémy, ein Belgier, wurde am 4. Oktober 1790 in Gent geboren, wo sein Vater als Musiker lebte. Der junge Fémy besuchte vom Juli des Jahres 1803 ab das Pariser Konservatorium, war dort Schüler Kreutzers im Violinspiel und erhielt 1807 den ersten Preis bei der öffentlichen Prüfung. Mehrere Jahre hindurch war er dann im Orchester des Theaters „des variétés", worauf er Frankreich und Deutschland als Konzertspieler bereiste. Später begab er sich nach Holland, und hier blieb er, hochgeschätzt als Violinspieler. Sein Todesjahr ist nicht bekannt. Fémy hat nicht nur verschiedene Violinkompositionen, unter welchen sich drei Konzerte befinden, veröffentlicht, sondern auch viele Duette und außerdem Quartette und Symphonien.

Ein Schüler von Fémy ist John Ella, der am 19. Dezember 1802 in Thirsk (York) geboren wurde. 1822 wurde er bei dem Orchester von Kings Theatre, weiterhin bei den Concerts of ancient music und der Philharmonic society in London angestellt. Dort begründete er im Jahre 1845 die der Kammermusikpflege gewidmete Musical union, die bis 1880 bestand. Im selben Jahre trat Ella in den Ruhestand. Ein zweites ähnliches Unternehmen hatte eine kürzere Dauer von nur neun Jahren (1850—59). 1855 wurde er Lektor der

Musik an der London Institution. Ella starb am 2. Oktober 1888 in London.

Jean Baptiste Tolbecque, geb. zu Hanzinne in Belgien am 17. April 1797, wurde 1816 ins Pariser Konservatorium aufgenommen. Dort erhielt er den Violinunterricht von Kreutzer, während Reicha seine theoretischen Studien leitete. 1820 trat er ins Orchester der italienischen Oper, dem er bis 1825 angehörte. Von da ab übernahm er die Leitung der Tanzmusikorchester im Tivoli und in anderen öffentlichen Pariser Lokalen. Außerdem war er in den Konzerten des Konservatoriums bei der Bratsche tätig. Er starb in Paris am 23. Oktober 1869. Als Komponist kultivierte er mit Erfolg die Tanzmusik, bis Musard ihn mit seinen Tänzen in Schatten stellte. Tolbecque hatte noch zwei Brüder, welche auch Kreutzers Schüler im Konservatorium waren. Der ältere derselben, mit den Vornamen August Joseph, geboren 28. Februar 1801 zu Hanzinne, gestorben am 27. Mai 1869, zeichnete sich als Solospieler aus und gehörte dem Orchester der großen Oper an. Der jüngere, Charles Joseph, geb. 27. Mai 1806 zu Paris, brachte es bis zum Orchesterchef am „Théâtre des Variétés“, starb aber bereits am 30. Mai 1833, wie seine Brüder in Paris. Beide wirkten gleichfalls ständig im Orchester der Konservatoire-Konzerte mit.

Jean Marie Becquié de Peyreville, geb. 1797 zu Toulouse, trat am 20. Oktober 1820 ins Pariser Konservatorium und war dort Rudolph Kreutzers, später August Kreutzers Schüler. Er gehörte nacheinander mehreren Pariser Opernorchestern an. Auch veröffentlichte er verschiedene Kompositionen für sein Instrument.

Antoine Nicolas Marie Fontaine, geb. 1785 in Paris, erhielt den ersten Unterricht von seinem Vater, einem Musiker bei der Oper. Dann übergab man ihn der Leitung Kreutzers, nachdem er durch dessen Schüler Lafont einen vorbereitenden Kursus empfangen hatte. Sein Eintritt ins Konservatorium erfolgte 1806. Im theoretischen Studium wurde er durch Catel, Daussoigne und Reicha unterwiesen. Nachdem er das Konservatorium verlassen hatte, war er etwa zehn Jahre lang auf Reisen in Frankreich, Belgien und den Rheinlanden. Seit 1825 lebte er unausgesetzt in Paris. Eine Stellung,

die ihm als Soloviolinist bei der Privatkapelle Karls X. zuteil wurde, verlor er infolge der Julirevolution. Im Druck erschienen von ihm drei Konzerte, Airs variés, Rondos, Fantasien, Duos, Serenaden usw., — Kompositionen, die auf das Tagesbedürfnis und den Geschmack der Mode berechnet waren.

Fontaine nahm nicht nur die Lehre Kreutzers in sich auf, sondern wurde auch durch Baillot beeinflußt, bei dem er eine Zeitlang studierte. Damit kommen wir zu Baillots Schülern, von denen die beachtenswertesten sind: Guérin, Habeneck, Wanski, Mazas, Blondeau, Wéry und Dancla.

Guérin puîné, geb. zu Versailles 1779, trat 1796 ins Konservatorium, war an demselben nach seiner Ausbildung lange Zeit Hilfslehrer und dann auch wirklicher Professor des Violinspiels in der vorbereitenden Klasse. Überdies gehörte er der ersten Violine bei der großen Oper und den Konservatoirekonzerten an [1]).

Große Wichtigkeit für das Pariser Musikleben erlangte François Antoine Habeneck: er war die Seele der Konservatoirekonzerte zu Paris, deren Ruhm durch ihn begründet wurde. Den Ursprung derselben darf man auf die von den Zöglingen des Konser-

1) Ob die obigen Angaben sich wirklich auf Guérin puîné beziehen, muß dahingestellt bleiben. In den früheren Auflagen war hier von Guérin aîné die Rede, wobei ein Versehen von seiten des Autors vorlag, der nicht bemerkt hatte, daß Fétis in dem Artikel Guérin von beiden Brüdern in demselben Artikel redet. Aber auch hiervon abgesehen besteht Konfusion, die wahrscheinlich darauf zurückzuführen ist, daß zwei Geiger des Namens Guérin existierten, eventuell ist Guérin auch mit Guénin verwechselt worden. Eitner (Quellen-Lexikon) macht aus Fétis' Angabe, daß Guérin d. j. von 1824 an an der 1. Violine der opéra mitwirkte, er sei bis zu diesem Zeitpunkte als 1. Violinist usw. tätig gewesen. Dies steht aber bei Fétis, den er zitiert, nicht. Die Angaben Brenets wiederum (Les concerts en France etc.), daß Guérin im Jahre 1775 als erster Violinist und Solist im Concert spirituel aufgetreten sei, passen hierzu natürlich nicht, so daß man wohl tatsächlich an zwei verschiedene Geiger denken muß. Riemann (Mus.-Lex.) führt nur einen Guérin an, den Violoncellisten, der also Guérin aîné wäre. Er gibt ihm 1779 als Geburtsjahr, was nicht gerade falsch zu sein braucht. Jedenfalls würde nur eine spezielle Untersuchung, die doch kaum lohnen möchte, volle Klarheit in die Angelegenheit bringen.

vatoriums seit Anfang des 19. Jahrhunderts veranstalteten Orchester-produktionen zurückführen, welche regelmäßig Sonntags Mittag von 1—4 Uhr stattfanden. Die Mitwirkenden bestanden nur aus Schülern der Anstalt, und die Direktion wechselte von Jahr zu Jahr unter denjenigen Eleven ab, welche bei dem Konkurse mit dem ersten Preise gekrönt worden waren. Habeneck, der diese Auszeichnung genossen hatte, übernahm 1806 die Leitung seiner Mitschüler in den Konzerten. Sein Direktionstalent machte sich aber sofort mit solcher Überlegenheit geltend, daß er ohne Unterbrechung bis 1815 an seinem Platze blieb. In diesem Jahre erfolgte beim Einmarsche der Alliierten in Paris die Sistierung des Konservatoriums und damit auch der fraglichen Konzerte. Während der langen Pause, welche demnächst für die letzteren eintrat, dirigierte Habeneck die Aufführungen im Concert spirituel, in denen er namentlich die Orchesterwerke Beethovens, dessen erste Symphonie von ihm schon im Konservatorium einstudiert worden war, beim Pariser Publikum einführte. Lange Zeit fanden mit Ausnahme Méhuls, der Beethovens Bedeutung sofort erkannte, weder die Musiker noch das Publikum Geschmack an diesen Tondichtungen. Die Sinfonia eroica erregte sogar, wie Schindler in seiner Beethovenbiographie berichtet, bei der ersten Probe (1815) das Gelächter der Mitwirkenden, die nur mit Mühe zu überreden waren, das Werk ganz durchzuspielen. „Somit", bemerkt Schindler, „war der sämmtlichen Beethovenschen Musik in Paris der Stab gebrochen, und da ebenfalls Herr Habeneck den Muth verloren, selbst auch noch wenig Einsicht in die Sache gehabt zu haben schien, so mußten alle weiteren Versuche, zunächst nur in einer kleinen Schaar von Künstlern Geschmack für diese Musik zu erwecken, aufgegeben und die Zeit der fortgeschrittenen Bildung abgewartet werden, wenn es wieder zu wagen sei, diese Versuche zu erneuern. . . . . Jahre vergingen, daß der Name Beethoven auf keinem Programm in Paris zu finden war, und wenn es je geschah, daß man irgend einen Satz aus einer seiner Symphonien als Lückenbüßer genommen, so wurde aus Unverstand nur heilloser Frevel damit getrieben. Dies war die Zeit, wo Beethoven von Quadrillen und Tänzen hören mußte, die man aus seiner Musik dort machte."

Endlich wagte man sich an die Cmoll-Symphonie, und durch dieses Werk wurde allmählich ein Interesse für Beethovens Instrumentalmusik angebahnt. Nun wunderte man sich sehr, daß die drei ersten Symphonien des Meisters, auf die sich die Bekanntschaft mit Beethoven in Paris bisher beschränkt hatte, so gänzlich mißverstanden worden waren. Mehr und mehr machte man sich mit diesen Schätzen vertraut, und der Anteil der tonangebenden Musiker, unter denen sich auch Cherubini befand, wurde so mächtig daran, daß man beschloß, ein neues Konzertinstitut zu begründen, in dem neben anerkannten Meisterwerken der Instrumental- und Vokalmusik vorzugsweise Beethovens Orchesterkompositionen zur Darstellung gebracht werden sollten. So entstanden die berühmten Konservatoirekonzerte, welche im Januar 1828 ihren Anfang nahmen. Cherubini wurde Präsident des Unternehmens, Habeneck Vizepräsident und zugleich artistischer Direktor. Den Kern des Orchesters bildete eine Elite der Pariser Instrumentalisten, welcher sich sogenannte Aspiranten, meist Zöglinge des Konservatoriums anreihten. Das Streichquartett war bei der Eröffnung inklusive des Konzertmeisters Baillot im ganzen mit 30 Violinen, 10 Bratschen, 13 Violoncellen und 11 Kontrabässen besetzt. Schindler bezeichnet die Leistungen dieses Orchesters in Beethovens Symphonien als das Vollendetste, was er überhaupt jemals gehört, obwohl er es seiner stets streitlustigen Rechthaberei und eiteln Selbstüberschätzung gemäß an tadelnden Bemerkungen auch hier nicht fehlen läßt. Wie dem auch sei, man darf annehmen, daß die Konservatoirekonzerte unter Habenecks Leitung im gewissenhaften und sorgsam abgerundeten Zusammenspiel ganz Außerordentliches geleistet haben. Freilich wurde bei dem Studium der aufzuführenden Werke dieselbe Methode befolgt, welche das von Spohr geschilderte Verfahren der dortigen Solospieler charakterisiert. Zum Einüben der neunten Symphonie z. B. brauchte man, wie Schindler mitteilt, nicht weniger als zwei volle Jahre. Also auch hier die virtuose Richtung! Daß diese Konservatoirekonzerte sich übrigens nach Habenecks Tode nicht mehr auf ihrer Höhe zu erhalten vermochten, gesteht selbst Fétis zu, der in zarter Andeutung von ihnen bemerkt: „Heute ist dieses Orchester weniger jugendlich, aber es ist unvergleichlich durch Delikatesse und

Vollendung“, — das letztere natürlich nach französischen Begriffen. Bestechlich ist es allerdings für die Mehrzahl selbst musikalisch gebildeter Hörer, von dem Mechanismus eines großen, vollzähligen Orchesters den Eindruck zu empfangen, als ob gleichsam nur Einer spiele. Inwieweit aber eine solche Leistung dem Ideal des Darzustellenden gerecht wird, bleibt dabei immer noch eine offene Frage, die kaum zugunsten des französischen Orchesterspiels zu entscheiden sein dürfte.

Habeneck, von deutscher Abkunft, war der Sohn eines Mannheimer Musikers, der in der Kapelle eines französischen Regimentes diente, und wurde am 1. Juni — nach anderer Angabe 23. Januar — 1781 zu Mézières, einem Orte im Ardennen-Departement geboren. Den ersten Violinunterricht erhielt er von seinem Vater, dann übte er mehrere Jahre lang in Brest, wohin sein Vater gezogen war, das Instrument ohne irgend eine Beihilfe, und versuchte sich auch in der Komposition. Nach Ablauf des zwanzigsten Lebenjahres betrat Habeneck Paris, um die dortige Musikschule zu besuchen. Bald zeichnete er sich als Violinist so sehr vor seinen Mitschülern aus (1804 erhielt er den ersten Violinpreis), daß er zum Repetitor der Klasse seines Lehrmeisters Baillot erwählt wurde. Durch die Gunst der Kaiserin Josefine wurde ihm ein Jahrgeld von 1200 Franken zuteil; im übrigen gewann er seine Subsistenzmittel durch die Mitwirkung im Orchester der Opéra comique. Diese Stellung vertauschte er aber bald mit einer andern an der großen Oper, bei der er an Kreutzers und Persuis' Stelle als erster Violinist wirkte. Von 1821 bis 1824 dirigierte er die große Oper. Hierauf wurde er Generalinspektor des Konservatoriums und Lehrer des Violinspiels an derselben Anstalt. Nachdem er bereits von 1806 ab bis 1815 im wesentlichen allein die Konzerte des Konservatoriums dirigiert hatte, übernahm er dieses Amt definitiv im Jahre 1828. Auch war er seit 1830 erster Violinist an der königl. Kapelle. Nach Kreutzers Pensionierung wurde er auch Kapellmeister der großen Oper (bis 1846). Habeneck starb in Paris am 8. Februar 1849. Spohr bemerkt über seine Leistungen: „Er ist ein brillanter Geiger, der viel Noten in großer Geschwindigkeit und mit vieler Leichtigkeit spielt. Sein Ton

und sein Bogenstrich sind aber etwas rauh". Die von ihm vorhandenen Kompositionen sind ohne Bedeutung.

Zwei jüngere Brüder Habenecks, Joseph, geb. 1. April 1785, und Corentin, geb. 1787 zu Quimper, zeichneten sich gleichfalls als Violinspieler aus. Beide besuchten das Pariser Konservatorium. Joseph trat 1808 ins Orchester der Opéra comique und war dessen Chef von 1819—1837. Corentin gehörte seit 1814 dem Orchester der großen Oper an, aus welchem er infolge eines Streites mit der Direktion 1837 entlassen wurde. Seine Mitgliedschaft in der k. Kapelle verlor er durch die Julirevolution.

Eine besondere Bedeutung beansprucht Habeneck (der ältere) noch dadurch, daß er eine Reihe trefflicher Violinisten heranbildete, von denen einzelne, wie D. Alard, Prume und besonders Léonard wiederum die Lehrer von zum Teil sehr hervorragenden Geigern der Gegenwart (Sarasate, Thomson u. a. m.) geworden sind. Außer den Genannten sind als Schüler Habenecks zunächst hier zu erwähnen Cuvillon, Sainton, Delbevez und Maurin.

Jean Baptiste Philémon de Cuvillon, aus einem altadeligen Geschlecht abstammend, geb. in Dünkirchen am 13. Mai 1809, war auf der Pariser Musikschule, in welche er am 30. Januar 1824 aufgenommen wurde, der Zögling Habenecks und Reichas. Eine Zeitlang scheint er über die Wahl seines Lebensberufes unentschieden gewesen zu sein, denn er trieb auch das juristische Studium auf der Pariser Universität und brachte es bis zum Lizentiaten. Später ging er aber ganz zur Kunst über, war von 1843—1848 Hilfslehrer bei der Habeneckschen Klasse des Violinspiels, und fand einen Wirkungskreis als erster Geiger in den Konservatoriumskonzerten sowie in der kaiserl. Kapelle. Er wird zu den Violinisten der jüngeren französischen Schule gerechnet. Es sind einige Violinkompositionen von ihm vorhanden.

Prosper Philippe Cathérine Sainton, geb. in Toulouse am 5. Juni 1813, gestorben am 17. Oktober 1890 zu London, war seit dem 20. Dezember 1831 Habenecks Schüler auf dem Pariser Konservatorium. Nach Beendigung seiner Studien trat er für kurze Zeit ins Opernorchester, dann lebte er auf Kunstreisen, die ihn

nach Oberitalien, Süddeutschland, Rußland und den skandinavischen Ländern führten. In die Heimat zurückgekehrt, wurde er 1840 zum Lehrer des Violinspiels an der Musikschule seiner Vaterstadt ernannt. 1844 begab er sich nach London. Er wirkte hier im Laufe der Zeit als Violinlehrer an der „Royal Academy“, als Soloviolinist im Orchester des „Her Majesty-Theatre“ und (bis 1856) als Soloviolinist der Königin. Sein Spiel zeichnete sich bei nicht eben voluminösem Ton durch Sauberkeit, Geschmeidigkeit und eine gewisse Eleganz aus. Sainton veröffentlichte mehrere Violinkompositionen.

Edouard Marie Ernest Deldevez, geb. zu Paris am 31. Mai 1817, besuchte von 1825—1833 das dortige Konservatorium. Im Violinspiel unterrichtete ihn Habeneck; in der Komposition waren Halévy und Berton seine Lehrer. 1859 wurde Deldevez, der sich inzwischen zu einem angesehenen Künstler herangebildet hatte, Orchesterchef und zweiter Dirigent an der großen Oper. Zugleich versah er die Funktion des zweiten Dirigenten bei den Konservatoriums-Konzerten, deren oberste Leitung ihm 1872 übertragen wurde. Im folgenden Jahre übernahm er auch das Amt des ersten Dirigenten der großen Oper. 1885 aus gesundheitlichen Rücksichten gezwungen, in den Ruhestand zu treten, lebte er noch 12 Jahre. Er starb am 6. November 1897 in Paris. Die erwähnten hervorragenden Stellungen verdankte Deldevez nicht allein seiner gediegenen musikalischen Durchbildung, sondern auch seinen in Frankreich geschätzten Leistungen als Tonsetzer. Schon 1840 gab er im Konservatorium ein Konzert, dessen Programm durchweg aus seinen eigenen, mit auszeichnendem Beifall aufgenommenen Kompositionen bestand. Weiterhin veröffentlichte er eine beträchtliche Reihe von Werken sowohl weltlicher als kirchlicher Art. Auch ein speziell der Violine gewidmetes Sammelwerk: „Oeuvres de compositions des violinistes célèbres, depuis Corelli jusqu'à Viotti, choisies et classées“ gab er heraus.

Jean Pierre Maurin, geb. in Avignon am 14. Februar 1822, trat im Juni 1838 ins Pariser Konservatorium ein und wurde zunächst in der Vorbereitungsklasse Schüler Guérins. Hierauf über-

nahm Baillot seine weitere Leitung, die nach dem Tode dieses Meisters an Habeneck überging. Nachdem er für seine Leistungen wiederholt durch Preise ausgezeichnet worden, trat er in die öffentliche Wirksamkeit und gründete mit dem Violoncellisten Chevillard Kammermusikunterhaltungen, in welchen namentlich die letzten Streichquartette von Beethoven zur Ausführung gelangten. Auch als Solospieler ließ Maurin sich zum öfteren in Paris hören. Im Herbst 1875 wurde er zum Professor des Violinspieles beim Konservatorium an Stelle Alards ernannt. Am 16. März 1894 starb er in Paris.

Maurin wurde als ein Geiger von gediegener musikalischer Richtung und bedeutendem technischen Können bezeichnet.

Sein Nachfolger als Professor am Konservatorium wurde 1894 Henri Berthelier, Solovioliniſt bei der großen Pariser Oper und bei den Konservatoriumskonzerten. Nähere Nachrichten über ihn fehlen derzeit.

Nur bis zu einem gewissen Grade ist der berühmte Violinvirtuose Delphin Alard als Zögling Habenecks zu betrachten. Derselbe wurde am 8. März 1815 in Bayonne geboren und erregte bereits frühzeitig die Aufmersamkeit der Kunstfreunde seiner Vaterstadt. Als zehnjähriger Knabe spielte er dort in öffentlicher Produktion ein Viottisches Konzert, und der damit verbundene Erfolg gab Veranlassung, den Knaben 1827 nach Paris zu schicken. Hier durfte er dem Unterrichte der Habeneckschen Klasse, doch nur als Zuhörer beiwohnen. Leichtes Auffassungsvermögen befähigte ihn, die Lehren, welche anderen zuteil wurden, für sein eigenes Studium auszubeuten. So war er im Grunde nur mittelbar ein Zögling Habenecks.

Nach Verlauf von zwei Jahren fühlte er sich stark genug, um bei der alljährlich üblichen Konkurrenz in der Pariser Musikschule als Mitbewerber aufzutreten. Er gewann den zweiten und im folgenden Jahre den ersten der unter die Zöglinge des Instituts verteilten Preise. Seit 1831 machte sich Alard in Paris als Solospieler bekannt. Er fand den einstimmigen Beifall der Kenner und trat 1843 in Baillots Stelle bei dem Konservatorium, nachdem er bereits 1840 zum ersten Violinisten der königl. Kapelle ernannt worden war. 1858 wurde er erster Solovioliniſt bei der kaiserl. Kapelle, deren

Auflösung nach dem Sturze Napoleons erfolgte. 1875 zog sich Alard gänzlich ins Privatleben zurück und überließ seinen Platz am Konservatorium dem Geiger Maurin. Alard starb in Paris am 22. Februar 1888.

Außer einer Reihe von Violinkompositionen im modernen virtuosen Geschmacke gab der Künstler eine treffliche Violinschule heraus, die zunächst für den Lehrgang im Konservatorium berechnet war. Sie fand indes auch in anderen und auswärtigen Kreisen Eingang durch die Übersetzung ins Spanische, Italienische und Deutsche.

Erwähnenswert sind noch die zum Teil wertvollen Violinkompositionen des 18. Jahrhunderts, welche Alard unter dem Titel „Les maîtres classiques du violon“[1]) den Zeitgenossen in verdienstlicher Weise wieder zugänglich machte. Dieselben sind von ihm mit Bogenstrichen, Fingersätzen und Vortragszeichen, sowie mit einer Klavierbegleitung versehen worden. Die letztere entspricht jedoch in ihrer meist modernen und dabei musikalisch wenig eindringenden Fassung nicht sonderlich dem Stil der alten Meister. Dagegen hat diese Ausgabe den sehr wesentlichen Vorzug einer originaltreuen Wiedergabe der Violinstimme.

Als Lehrer hat sich Alard für das französische Violinspiel bedeutende Verdienste erworben. Er bildete eine Reihe trefflicher Geiger, unter denen die Namen Garcin und Sarasate die bekanntesten sind.

Jules Auguste Garcin, mit seinem eigentlichen Namen Salomon, wurde am 11. Juli 1830 in Bourges geboren. Im 9. Lebensjahre kam er auf das Pariser Konservatorium, um zunächst sich in der Vorübungsklasse für den musikalischen Beruf vorzubereiten. 1843 wurde er Schüler Clavels im Violinspiel und drei Jahre später übernahm seine Leitung Alard. Bazin und Adam waren seine Kompositionslehrer. Mehrfach mit Preisen gekrönt, verließ er das Konservatorium und trat 1856 ins Orchester der großen Oper. Seit 1871 bekleidete er an diesem Kunstinstitut das Amt eines Soloviolinisten und dritten Orchesterchefs. 1875 wurde er auch als Lehrer

1) Mainz bei Schott.

beim Konservatorium angestellt. 1881 wurde er zweiter und 1885 (bis 1892) als Nachfolger von Deldevez erster Dirigent der Konservatoriumskonzerte. Sein Tod erfolgte am 10. Oktober 1896 in Paris. Garcin hat verschiedene Kompositionen veröffentlicht.

Bei weitem größere Berühmtheit als Garcin erlangte der Spanier Pablo Martin Meliton Sarasate y Navascues, geb. am 10. März 1844 in Pampelona. Sarasate gehört, wie fast alle in neuerer Zeit aus der französischen Schule hervorgegangenen Geiger, der virtuosen Richtung an. Denn obwohl er in sein Repertoire auch gediegene und sogar klassische Musikstücke aufgenommen hat, die er mit musikalischem Verständnis und Geschmack darzustellen weiß, so liegt nichtsdestoweniger doch der Schwerpunkt seiner Leistungsfähigkeit in dem brillanten Genre, wie denn auch sein Spiel mehr elegant als tief ist.

Ein Hauptreiz der Leistungen Sarasates beruht neben der technisch vollendeten Durchbildung des rechten Armes und der linken Hand, in dem äußerst reinen, geklärten und einschmeichelnd süßen Ton, welcher ihm gleichmäßig bis in die höchsten Lagen des Griffbrettes zu Gebote steht. Als Gegensatz dazu würde ab und zu eine etwas kräftigere, energischere Behandlung des Instrumentes wohltun. Sarasates Art die Geige zu behandeln hat, ohne doch empfindsam zu werden, etwas weiblich Zartes und graziös Anschmiegendes. In dieser Richtung ist sein Spiel aber ohne Frage als eine höchst vollendete Stufe der ausübenden Kunst zu bezeichnen.

Frühzeitig für seinen Beruf wohlvorbereitet, wurde ihm, nachdem er sich bereits im zehnjährigen Alter am Madrider Hofe hatte hören lassen und infolgedessen von der Königin Isabella mit einer prachtvollen Stradivari-Geige beschenkt worden war, die Gelegenheit zuteil, auf dem Pariser Konservatorium Alards Schüler zu werden (1856 bis 1859). 1857 erhielt er den ersten Preis und begab sich dann auf Kunstreisen, zunächst nach Spanien und weiterhin nach Amerika. Von dort zurückgekehrt, besuchte er nach und nach die europäischen Länder. Überall errang er glänzende Erfolge, insbesondere auch in Deutschland, wohin er zuerst im Jahre 1876 kam. Sarasate ist Ehrenprofessor des Madrider Konservatoriums.

Wir kehren zu Habenecks Schülern zurück und nennen weiter François Hubert Prume, geb. am 3. Juni 1816 in dem belgischen Orte Stavelot bei Lüttich. Er zeigte frühzeitig Talent zur Violine und war Habenecks Schüler im Pariser Konservatorium. Einen Wirkungskreis fand er 1833 als Lehrer des Violinspiels an der Musikschule zu Lüttich. 1839 machte er eine Kunstreise durch Deutschland. Zehn Jahre später starb er am 14. Juli in seiner Vaterstadt. Von seinen Kompositionen, die ohne jeden Kunstwert sind, war die sogenannte „Melancolie“, ein süßlich fades Virtuosenstück, eine Zeitlang beliebt. Sein Spiel war glatt und elegant, doch weichlich sentimental.

Unter den von ihm gebildeten Talenten wären hervorzuheben: Dupont und Dupuis.

Joseph Dupont wurde in Lüttich am 21. August 1821 geboren, empfing seine Ausbildung auf dem dortigen Konservatorium zunächst durch Wanson und dann durch Prume. Sein Talent entwickelte sich so rasch, daß er, kaum 17 Jahre alt, als Lehrer des Violinspiels bei der Anstalt verwendet werden konnte, in welcher er selbst seine Studien gemacht hatte. Es existieren auch einige Kompositionen von ihm. Er starb im kräftigsten Lebensalter am 13. Februar 1861 in seiner Vaterstadt.

Jacques Dupuis, einer der besten Vertreter der belgischen Violinschule in neuerer Zeit, geb. in Lüttich am 21. Oktober 1830, trat mit neun Jahren in das dortige Musikinstitut und wurde, nachdem er wiederholt durch Verleihung von Preisen ausgezeichnet worden, 1850 gleichfalls zum Lehrer bei der Musikschule seiner Vaterstadt angestellt. Leider ereilte ihn der Tod schon im noch nicht vollendeten vierzigsten Lebensjahre (20. Juni 1870), was um so mehr bedauert werden darf, als er durch seine gediegene Richtung bei längerem Wirken viel für die Verbreitung guter Musik in seinem Vaterlande hätte tun können. Von seinen Kompositionen, die als wertvoll bezeichnet werden, ist nur wenig gedruckt.

Der letzte der von Habenecks Zöglingen zu betrachtende Meister endlich, Hubert Léonard, geb. 7. April 1819 zu Bellaire in Belgien, gest. am 6. Mai 1890 zu Paris, erlernte die Elemente des Violinspiels bei einem gewissen Rouma in Lüttich. 1836 ging er

nach Paris, um in der dortigen Musikschule Habenecks Schüler zu werden. Sein Aufenthalt daselbst währte bis 1844, doch hatte er bereits 1839 das Konservatorium verlassen. Sodann begab er sich auf Kunstreisen, die seinen Namen vorteilhaft bekannt machten. 1848 übernahm er an Bériots Stelle den Violinunterricht am Konservatorium zu Brüssel. Gesundheitsrücksichten bestimmten ihn, diesen Wirkungskreis 1867 aufzugeben. Er lebte seitdem in Paris, wo er als Lehrer geschätzt war.

Léonard gehört zu den besten Violinspielern der französisch-belgischen Schule. Seine Leistungen zeichneten sich durch vorzügliche technische Beherrschung und große Sauberkeit aus, doch mangelte ihnen Schwung und innere Wärme. Die Art seiner virtuosen Richtung ergibt sich aus den von ihm vorhandenen Kompositionen. Ein Verdienst erwarb er sich durch die Herausgabe einer Reihe älterer Violinwerke im Originalsatz. Nebst einigen Etüdenwerken gab er auch eine Violinschule in Druck.

Von den zahlreichen Schülern Léonards führen wir an Taborowski, Besekirsky, Marsick, C. Thomson, Musin, Nachéz, Marteau und Dangremont.

Stanislav Taborowski, geb. 1830 zu Krzemienica in der Provinz Wolhynien, verlebte seine Jugend in Odessa, wohin seine Eltern ihren Wohnsitz verlegt hatten. Neben dem Schulbesuch beschäftigte Taborowski sich seit frühen Jahren mit Musik. Doch scheint es, daß er sie nicht zum Lebensberuf zu machen beabsichtigte, da er die Petersburger Universität besuchte. Indessen dort entschied sich sein Geschick zugunsten der Kunst. 1853 trat er in der russischen Hauptstadt als Solospieler auf, und als dieses Debüt von Erfolg begleitet gewesen, unternahm er eine Kunstreise durch Polen und das südliche Rußland. Weiterhin studierte er noch drei Jahre hindurch auf dem Brüsseler Konservatorium unter Léonards Leitung. Von dort zurückgekehrt, war er zunächst in Petersburg und dann in Moskau tätig.

Wasil Wasilewitsch Besekirsky, geb. 1836 zu Moskau, erhielt seine Ausbildung im dortigen Konservatorium. 1850 wurde er ins Opernorchester seiner Vaterstadt eingereiht. Acht Jahre später genoß er noch Léonards Unterweisung in Brüssel. 1860 trat er

wiederum, nachdem seine Leistungen in Brüssel und Paris warme Anerkennung gefunden, in die Moskauer Opernkapelle. Seitdem ließ er sich vielfach öffentlich als Solospieler hören und unternahm auch Kunstreisen. Wiederholt trat er mit günstigem Erfolg im Leipziger Gewandhauskonzert auf. Besekirsky veröffentlichte mehrere Geigenkompositionen.

Ein Schüler von ihm ist Gregorowitsch. Da dieser aber außer Besekirskys Unterricht noch den verschiedener Meister genoß, wird er an anderer Stelle besprochen werden.

Martin Pierre Joseph Marsick, geb. 9. März 1848 zu Jupille bei Lüttich, gab schon frühzeitig Beweise ungewöhnlicher Anlagen, wodurch sein Vater bestimmt wurde, mit ihm im Alter von sieben Jahren musikalische Übungen zu beginnen. Sein Talent entwickelte sich so schnell, daß man beschloß, ihn in der Musikschule seiner Vaterstadt zum Künstler ausbilden zu lassen. Zehn Jahre alt, wurde ihm der erste Preis der theoretischen Vorbildungsklasse dieser Anstalt zuerkannt. Im folgenden Jahr begann er das Violinspiel und schon 1864 erkannte man ihm die große goldene Medaille zu. Neben dem Violinspiel zeichnete sich Marsick auch im Klavier- und Orgelspiel aus. Zum öfteren vertrat er den Organisten der Kathedrale in seinem Dienst. Weiterhin begab er sich nach Brüssel, um dort von 1865—67 unter Léonards und Kufferaths Leitung seine Studien im Violinspiel und in der Komposition zu fördern. 1868 wandte er sich nach Paris. In das dortige Konservatorium aufgenommen, wurde er noch für ein Jahr Massarts Schüler. Nachdem er sich mit glänzendem Erfolg an dem Konkurrenzspiel seiner Klasse beteiligt hatte, kehrte er nach Brüssel zurück und erhielt von der belgischen Regierung ein Stipendium, welches er dazu benutzte, um unter Joachims Leitung seinem Spiel die letzte Vollendung zu geben (1870—71).

Vom Jahr 1873 ab trat Marsick in die Reihe der ausgezeichneten Geiger unserer Gegenwart. Er führte sich zu jener Zeit mit Vieuxtemps' viertem Konzert in den Pariser populären Konzerten auf so vorteilhafte Weise ein, daß der anwesende Komponist dieses Musikstückes sich veranlaßt sah, ihn durch die ehrendste Anerkennung auszuzeichnen. Seitdem bereiste er mit Glück Frankreich, Belgien,

Deutschland, England usw. und erwarb sich dadurch den Ruf eines der vorzüglichsten, aus der belgisch-französischen Schule hervorgegangenen Violinvirtuosen. 1892 wurde er Violinprofessor am Pariser Konservatorium.

An Kompositionen gab Marsick drei Konzerte, mehrere Solostücke für Violine und Klavier sowie Lieder für eine Singstimme heraus.

Marsick gebietet über eine außerordentlich durchgebildete virtuose Technik. Sein Spiel ist energisch, temperamentvoll, spirituell und im Allegro von schwungvoll schlagfertiger Bravour.

Ein Schüler von ihm ist Robert Poselt, der 1873 zu Neu-Sandec bei Krakau geboren wurde und als tüchtiger Violinvirtuose genannt wird. Er war zuerst Schüler des Konservatoriums in Lemberg und Ondriczeks in Prag, sodann vollendete er seine Ausbildung unter Garcin und Marsick in Paris. Weitere Nachrichten über ihn fehlen.

César Thomson, geb. am 17. März 1857 zu Lüttich, erhielt die erste Anleitung im Violinspiel von seinem Vater, welcher selbst Musiker war. Dann besuchte er das Konservatorium seiner Geburtsstadt und wurde in demselben zunächst Jacques Dupuis' Schüler. Nach dessen Tode übernahm Léonard seine weitere Leitung. Mit elf Jahren verließ er, durch Verleihung der goldenen Preismedaille ausgezeichnet, die Anstalt, der er seine Ausbildung zu verdanken hatte. In seinem siebzehnten Jahre fand Thomson ein Engagement als Sologeiger und Konzertmeister der Privatkapelle des russischen Barons v. Dervies, welcher in Italien lebte. Während seines Aufenthaltes im Süden brachte er auch zwei Winter als selbständig wirkender Künstler in Nizza zu. 1874 übernahm er das Konzertmeisteramt bei dem Bilseschen Orchester in Berlin, und 1883 wurde er durch königl. Dekret zum dritten Lehrer des Violinspiels am Lütticher Konservatorium ernannt, wo er, zuletzt in der Stellung des ersten Violinprofessors, bis 1897 tätig war. Im folgenden Jahre wurde er in gleicher Eigenschaft nach Brüssel berufen. Viele Konzertreisen haben seinen Ruf weit ausgebreitet.

Thomson gehört zu den namhaftesten Geigenvirtuosen der Gegenwart. Als solcher erfreut er sich bedeutender Anerkennung. An seinem Spiel ist eine seltene Beherrschung des Griffbretts und Bogens sowie

schöner Ton, künstlerischer Geschmack und edle Empfindung zu rühmen. Ganz besonders exzelliert er im Oktavenspiel.

Thomsons Nachfolger als erster Violinprofessor am Lütticher Konservatorium ist Ovide Musin, der als ausgezeichneter Violinist gerühmt wird. Auch über ihn kann hier nur mitgeteilt werden, daß er am 22. September 1854 in Nandrin bei Lüttich geboren wurde und Léonards Schüler war. Längere Zeit hielt er sich in Amerika auf, wo er eines bedeutenden Rufes genießt.

Tivadar Nachéz, mit seinem eigentlichen Namen Theodor Naschitz, ist am 1. Mai 1859 in Pest geboren. Frühzeitig gab sich seine große Begabung für die Geige zu erkennen und zugleich das Verlangen, der Kunst angehören zu wollen. Lange zögerten indessen die Eltern mit ihrer Zustimmung, da häufige Kränklichkeit des Knaben die Besorgnis erregte, daß das Kunststudium ihn zu sehr angreifen würde. Einstweilen besuchte er also das Gymnasium seiner Vaterstadt und trieb nebenbei das Violinspiel unter Leitung des aus der Schule Mildners in Prag hervorgegangenen Konzertmeisters Sabatil in Pest. Seine Wünsche wurden jedoch dadurch nur dringlicher. Heimlich wußte er sich Atteste über seine Befähigung zum künstlerischen Beruf von Franz Liszt und Robert Volkmann zu verschaffen, auf Grund deren ihm ein Staatsstipendium zum Studium gewährt wurde. Nun bezog er im Einverständnis mit seinen Eltern die Berliner Hochschule und wurde dort Joachims Schüler. Die ausgesprochene Vorliebe für das virtuose Element veranlaßte ihn aber drei Jahre später, Berlin mit Paris zu vertauschen, wo er sich der Leitung Léonards anvertraute. Nach mehrjährigem Aufenthalt in der französischen Hauptstadt wählte Nachéz London zu seinem Wohnort, von dem aus er erfolgreiche Kunstreisen durch Deutschland, Holland, die Schweiz, Schweden, Rußland und Frankreich unternahm. Der exklusive virtuose Standpunkt, dem er sich ergeben, ist aus seinen von ihm veröffentlichten „Danses Tziganes“ zu ersehen. Innerhalb der von ihm verfolgten Richtung wird aber Nachéz, dem eine hochentwickelte Technik eigen ist, als einer der renommiertesten Geigenvirtuosen unserer Gegenwart bezeichnet.

Als ein vorzüglicher Violinist gilt Henri Marteau, der am

31. März 1874 zu Reims geboren wurde. Er genoß zunächst in Paris den privaten Unterricht Léonards, nach dessen Tode wurde er 1891 Schüler des Pariser Konservatoriums und Garcin sein Lehrer. Schon während seines Aufenthaltes auf der Musikschule trat er als ausübender Künstler vor das Londoner und Wiener Publikum. In den Jahren 1892—94 bereiste er Amerika, in der zweiten Hälfte des Jahrzehntes Skandinavien mit großem Erfolge. Derzeit ist er Violinprofessor am Genfer Konservatorium.

Der Wunderknabe Maurice Dangremont endlich, welcher gegen Ende der sechziger Jahre in Rio de Janeiro geboren wurde, erhielt seine Ausbildung ebenfalls von Léonard auf dem Pariser Konservatorium. Sein weiteres Schicksal war, gleich dem vieler Wunderkinder, ein trauriges, da angegeben wird, daß er, geistig und körperlich verkümmert, im September 1893 zu Buenos-Ayres gestorben ist.

Wir kehren nunmehr zu den Schülern Baillots zurück. Der dritte derselben ist

Johann Nepomuk Wanski, der Sohn des 1762 geborenen und zu Anfang des 19. Jahrhunderts in Posen verstorbenen polnischen Violinisten und Komponisten Wanski. Er bildete sich in Kalisch und Warschau im Violinspiel aus und vollendete seine Studien unter Baillot in Paris. Seine Leistungen verschafften ihm auf mannigfachen Reisen in Spanien, Frankreich und Italien mehr Anerkennung als materiellen Gewinn; denn als er in St. Gallen schwer erkrankte, mußte er die Unterstützung seines Landsmannes, des Grafen Sobanski, in Anspruch nehmen, welcher ihm Unterkunft in dem Krankenhause zu Winterthur verschaffte. Nachdem er dort einen Winter hindurch verpflegt worden war, rieten ihm die Ärzte, seinen Aufenhalt im südlichen Frankreich zu nehmen. Er wählte infolgedessen 1839 Aix in der Provence zu seinem Wohnort. Von da ab widmete sich Wanski ausschließlich dem Unterrichte und der Komposition. Sein Todesjahr ist unbekannt. Geboren wurde er um die Zeit des Ablebens seines Vaters.

Wanski hat eine Reihe von Violinwerken geschrieben, welche teils der Salonmusik angehören und teils für Unterrichtszwecke verfaßt wurden. Unter den letzteren befindet sich eine „Grande Méthode de Violon“ und eine „Petite Méthode de Violon pour les Commençants“.

Des weiteren nimmt unser Interesse in Anspruch

Jacques Féréol Mazas, geb. am 23. September 1782 in Béziers. Er war seit 1802 Zögling des Konservatoriums, und verließ dasselbe 1805 unter Zuerkennung des ersten Preises. Einen Wirkungskreis fand er zunächst im Orchester der italienischen Oper. 1811 gab er diese Stellung auf, um Kunstreisen zu machen, die ihn nach Spanien, England, Holland und Belgien führten. 1822 war er in Italien; sodann besuchte er Deutschland und Rußland. Bei seiner 1829 erfolgten Rückkehr nach Paris fand man, daß sein Leistungsvermögen als Konzertspieler sich vermindert hatte. 1831 übernahm er die Funktionen eines ersten Geigers am Theater des Palais Royal; hierauf war er als Musikdirektor in Orleans tätig. Schließlich trat er 1837 an die Spitze des Musikinstituts zu Cambrai. Doch auch diese Stellung gab er bereits 1841 wieder auf. Er starb 1849.

Mazas hat viel für die Violine und Bratsche komponiert, auch Schulen für beide Instrumente geschrieben. Seine Violinduetten waren ehedem in dilettantischen Kreisen sehr beliebt.

Pierre Auguste Louis Blondeau, in Paris am 15. August 1784 geboren, wurde mit dem 16. Lebensjahre Schüler Baillots im Konservatorium und genoß zugleich den Kompositionsunterricht Gossecs und Méhuls. 1808 erhielt er das große Reisestipendium für Rom. Nach Paris zurückgekehrt, trat Blondeau als Bratschist in das Orchester der großen Oper. 1842 zog er sich von dieser Tätigkeit zurück, um sich der Komposition und Musikschriftstellerei zu widmen. Er veröffentlichte im Laufe der Zeit eine große Zahl verschiedenartiger Werke, darunter Opern und Kirchenmusiken. Im Jahre 1856 starb er.

Nicolas Lambert Wéry, geb. am 9. Mai 1789 in dem belgischen Orte Huy, begann das Violinspiel mit elf Jahren und ließ sich, nachdem er zu ansehnlicher Fertigkeit gelangt war, in Sedan nieder, von wo er alljährlich für einige Zeit nach Paris reiste, um Baillots Unterricht teilhaftig zu werden. 1822 nahm er seinen Aufenthalt in Frankreichs Hauptstadt, leitete die Liebhaberkonzerte in „Vauxhall“, wandte sich aber nach Verlauf eines Jahres nach Brüssel, wo er als erster Violinist des Königs der Niederlande An-

stellung fand. Als die Trennung Belgiens von Holland infolge der politischen Ereignisse von 1830 vor sich ging, wurde Wéry zum Lehrer des Violinspiels an dem neugegründeten Brüsseler Konservatorium ernannt. Diese Stellung bekleidete er bis 1860. In diesem Jahre pensioniert, verstarb er in Baude (Luxemburg) am 6. Oktober 1867. In Paris und Brüssel veröffentlichte er mehrere Violinkompositionen, darunter drei Konzerte. Von seinen Schülern machten sich bekannt: Singelée, Dubois und Collyns.

Jean Baptiste Singelée, geb. 25. September 1812 zu Brüssel, wurde 1828 in der königl. Musikakademie seiner Vaterstadt Wérys Schüler. Nachdem er seine Studien beendet hatte, war er zeitweise in Paris tätig und fand dann bei der ersten Geige im königl. Theater Anstellung. Im Herbst des Jahres 1839 wurde er Meerts Nachfolger als Soloviolinist bei dem Brüsseler Orchester. 1852 übernahm er das Amt des Orchesterchefs in Gent. Singelée veröffentlichte zwei Violinkonzerte und eine größere Anzahl von Salonkompositionen für die Violine. Er starb am 29. September 1875 in Ostende.

Amadée Dubois, geb. 17. Juli 1818 zu Tournay, besuchte von 1836—1838 das Brüsseler Konservatorium, in welchem er Wéry zum Lehrer hatte. Nachdem er sich weiterhin einige Zeit in Paris aufgehalten hatte, bereiste er konzertierend das nördliche Frankreich und Holland. Eine dauernde Stellung fand er als Direktor der städtischen Musikschule seiner Vaterstadt. In Paris ließ er einige seiner Violinkompositionen erscheinen.

Zu den mit Auszeichnung genannten belgischen Geigern der Gegenwart gehört Collyns.

Jean Baptiste Collyns, geb. 25. November 1834 zu Brüssel, empfing seine Ausbildung am dortigen Konservatorium, welchem er seit dem Juni 1863 als geschätzter Lehrer des Violinspiels angehört. Seine Studien machte er speziell unter Wérys Leitung. Collyns wird als vorzüglicher Violinist gerühmt, dem außerdem ein ungewöhnliches Lehrtalent eigen ist. Seit 1888 wirkt er auch am Konservatorium zu Antwerpen.

Jean Baptiste Charles Dancla, geb. zu Bagnères de

Bigorre am 19. Dezember 1818, gehört zu den angesehensten französischen Violinisten in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Mit zehn Jahren spielte er das 7. Konzert von Rode in Gegenwart des genannten Violinmeisters, welcher von der Leistung des Knaben überrascht, dessen sofortige Aufnahme ins Pariser Konservatorium veranlaßte. Hier wurde Dancla zunächst der Klasse Guérins zuerteilt, worauf nach einiger Zeit Baillot seine Leitung übernahm. Den theoretischen Unterricht erhielt er von Halévy und Berton. Dancla, der bereits 1837 als zweiter Soloviolinist ins Orchester der Opéra comique trat, zeichnete sich weiterhin als Geiger so vorteilhaft aus, daß ihm im Frühjahr 1857 das Lehramt am Pariser Konservatorium übertragen wurde. Im Laufe der Zeit veröffentlichte er eine beträchtliche Zahl von Violinkompositionen und Kammermusikwerken, sowie eine Violinschule. — Sein jüngster Bruder, mit Vornamen Leopold, geb. 1. Juli 1823 in Bagnères de Bigorre, gestorben am 29. März 1895 in Paris als Professor am Konservatorium, bildete sich gleichfalls auf dem Pariser Konservatorium unter Baillots Leitung zu einem tüchtigen Violinisten aus. Auch gab er einige Violinkompositionen und außerdem drei Streichquartette heraus.

Hiermit schließt sich die Reihe der Schüler von Kreutzer und Baillot. Der dritte Begründer der Pariser Schule, Rode, bildete nur wenige Künstler. Von ihnen hat der Lehrer Joachims, Böhm, bereits im Vorigen Erwähnung gefunden. Als ein weiterer Schüler Rodes und als eine sehr bedeutende und ungemein begabte Künstlernatur ist

Eduard Rietz, Bruder des ehemaligen verdienten Kapellmeisters Julius Rietz in Dresden, geboren am 17. Oktober 1802 in Berlin, zu bezeichnen. Der Vater, Johann Friedrich Rietz, war k. Kammermusikus. Bei ihm erlernte er die Elemente des Violinspiels. Die höhere Ausbildung erhielt er durch Rode während dessen mehrjährigen Berliner Aufenthalts. Rietz war nicht nur ein Violinspieler von gediegenster Richtung, der in seinen Leistungen vollendete technische Beherrschung mit geistvoller, tiefempfundener Darstellung zu vereinigen wußte, sondern auch ein vortrefflicher Tenorsänger und als solcher Mitglied der Singakademie. Ein Nervenleiden verhinderte

ihn in seinen späteren Lebensjahren, das Violinspiel regelmäßig fortzusetzen. Dies und das Bedürfnis nach unabhängigem künstlerischem Wirken gab Veranlassung zu seinem Ausscheiden aus dem k. Kapellinstitut, welchem er bis 1824 angehörte. Einen neuen Wirkungskreis gründete er sich durch Stiftung einer der Pflege des Orchesterspiels gewidmeten „philharmonischen Gesellschaft", deren Dirigent er war. Die Leistungen derselben hob er bald so weit, daß sie zur Mitwirkung bei den Aufführungen der Singakademie herangezogen werden konnte. Doch blieb ihm die Freude, seine Schöpfung gedeihen zu sehen, nicht lange gewährt, da er schon am 23. Januar 1832 an der Auszehrung starb.

Eduard Rietz war innig mit Felix Mendelssohn befreundet, der ihm als Zeichen besonderer Zuneigung und Hochschätzung sein Oktett für Streichinstrumente widmete.

Begabte Schüler dieses Künstlers waren Johann Remmers und Karl Mathias Kubelski. Der erstere, geb. 12. Januar 1805 in Jever, war der Sohn des dortigen Stadtmusikus. Durch seinen Vater für den Künstlerberuf vorbereitet, begab er sich, nachdem ihn Rietz unterrichtet, noch nach Paris, um seine Studien zu vollenden. Er lebte als kaiserl. Kammermusikus lange in Petersburg, war aber in seinen letzten Lebensjahren meist auf Reisen. Am 28. Januar 1847 starb er im Haag.

Karl Mathias Kubelski, geboren 17. November 1805 in Berlin, hatte nach Rietz noch Lafont in Paris zum Lehrer. In der Komposition unterrichtete ihn Urban. Nachdem er im Königstädter Theater längere Zeit mitgewirkt hatte, ging er 1830 nach Dorpat, um zunächst als Quartettspieler tätig zu sein, von 1839 ab aber als Dirigent der Kapelle eines russischen Fürsten vorzustehen. 1841 wurde er Konzertmeister am kaiserl. Theater in Petersburg, erwarb sich durch diese Tätigkeit eine Pension, und lebte seit 1851 in Baden-Baden, wo er auch am 3. Oktober 1877 starb. Kubelski hat mannigfache Violinkompositionen veröffentlicht.

Als weitere bedeutende, der Pariser Schule angehörige Violinisten jüngeren Datums nennen wir an dieser Stelle noch Armingaud, Lalo, Lamoureux, Colonne und Rivarde.

Jules Armingaud, der am 3. Mai 1820 zu Bayonne geboren wurde und dort seine Ausbildung genoß, kam mit 19 Jahren als fertiger Künstler nach Paris, um noch das Konservatorium zu besuchen, auf dem er indes des angeführten ehrenden Umstandes willen keine Aufnahme finden konnte. Er machte sich sodann dort, abgesehen von seiner Mitwirkung im Orchester der großen Oper, hauptsächlich durch die Begründung eines Streichquartetts bekannt, dessen Führung er an der ersten Geige übernahm. Dasselbe entstand zu Anfang der fünfziger Jahre und genoß außerordentliche Anerkennung durch die Trefflichkeit des fein durchgebildeten Ensembles. Später wurde dieser Quartettverein durch Hinzuziehung von Blasinstrumenten zur „Société classique“ umgewandelt. Armingauds Spiel wird als tonschön, gediegen und graziös gerühmt.

Edouard Lalo, ein Zögling des Konservatoriums zu Lille, wurde daselbst am 27. Januar 1823 geboren. Nach Absolvierung der Studien wählte er Paris zu seinem Aufenthaltsort und trat als Bratschist in das oben erwähnte, von Armingaud mit Léon Jacquard und Mas gemeinschaftlich unternommene Quartett. Seine Haupttätigkeit widmete er aber der Komposition. Unter seinen zahlreichen Orchester-, Kammermusik- und Gesangswerken, die sich in Frankreich bedeutender Anerkennung erfreuen, seien hier nur seine zwei Violinkonzerte genannt, von denen eines den Titel „Symphonie espagnole“ führt. Lalo starb am 22. April 1892 in Paris.

Charles Lamoureux, geb. 28. September 1834 zu Bordeaux, empfing den ersten Violinunterricht von einem Musiker seiner Vaterstadt, namens Beaudoin, und besuchte hierauf von 1850—53 das Pariser Konservatorium. Eine Zeitlang war er dann erster Violinist im Orchester des Theaters „Gymnase“ und in der Folge auch bei der großen Oper. Doch vertauschte er, nachdem er sich noch mit Colonne, Adam und Rignault zu beifällig aufgenommenen Kammermusiksoireen verbunden hatte, den Violinbogen mit dem Dirigentenstabe. Er erwarb sich das Verdienst für Paris, einen Verein „Harmonie sacrée“ zu gründen (1873), von welchem unter seiner Leitung mehrfach große oratorische Werke deutscher Meister zur Aufführung gebracht wurden, ein Unternehmen, durch welches Lamoureux

in anerkennenswerter Weise eine fühlbare Lücke des Musiklebens der französischen Hauptstadt ausfüllte. Von 1878 an war Lamoureux auch erster Dirigent der großen Oper. 1881 begründete er die nach ihm genannten und rühmlichst bekannten „Concerts Lamoureux“, die er selbst bis zum Jahre 1897 leitete.

Der soeben genannte Colonne, mit Vornamen Edouard, bildete sich ursprünglich gleichfalls zum Geiger im Pariser Konservatorium aus, ging aber später, gleich seinem Kunstgenossen Lamoureux, zum Direktionsfach über und begründete 1874 das „Concert du Châtelet“, welches noch jetzt unter seiner artistischen Leitung steht. Er wurde am 23. Juli 1838 in Bordeaux geboren.

Über Rivarde fehlen derzeit nähere Nachrichten.

Die überwiegend äußerliche, in der virtuosen Tendenz beruhende Richtung, welche das neuere französische Violinspiel erkennen läßt, findet zum Teil, wie schon früher angedeutet wurde, ihre Erklärung in der übertriebenen Bevorzugung der Technik, in deren Bewältigung es die Violinisten der Pariser Schule, bei allerdings häufig energieloser Tongebung, bis zu einer spiegelartigen Politur brachten. Es ist natürlich, daß durch ein solches Verfahren kräftig gesunde Darstellung, künstlerischer Ernst und geistige Vertiefung nicht begünstigt werden konnten. Schon im Jahre 1821 fand Spohr vielfach Gelegenheit, hierüber bei seinem Pariser Aufenthalt ins klare zu kommen. Er berichtet: „Es ist auffallend, wie Alles hier, jung und alt, nur danach strebt, durch mechanische Fertigkeit zu glänzen, und Leute, in denen vielleicht der Keim zu etwas Besserem liegt, ganze Jahre, mit Aufbieten aller ihrer Kräfte dazu verwenden, ein einziges Musikstück, was als solches oft nicht den mindesten Werth hat, einzuüben, um dann öffentlich damit auftreten zu können. Daß bei solchem Verfahren der Geist getödtet werden müsse, und aus solchen Leuten nicht viel Besseres werden könne, als musikalische Automaten, ist leicht begreiflich.“

Doch damals stand diese Erscheinung noch im Stadium der Entwickelung. Soeben erst war die kunsthistorisch denkwürdige Zeit der

endlosen Airs variés, der buntscheckigen und faden Potpourris, sowie der phantasielosen Phantasien hereingebrochen. Diese Errungenschaften führten zu einer echt französischen Erfindung, von der leider auch Deutschland in den dreißiger Jahren fast epidemisch ergriffen wurde: es war die sogenannte Salonmusik, deren verflachenden Einfluß Robert Schumann im Verein gleichgesinnter Kunstgenossen mit Erfolg in seiner Musikzeitung[1]) bekämpfte. Wenn auch die Salonmusik manche geistreiche Leistung, vorzugsweise freilich im Bereiche der Pianofortelitteratur, hervorbrachte, so bezweckte man mit diesem Genre doch in der Hauptsache nur, dem seichten Geschmack und oberflächlichen Genuß der sogenannten feinen Gesellschaft zu frönen.

War diese Musik ein Symptom der Erschlaffung, welche den Paroxysmen des Revolutionsfiebers und dem Napoleonischen Kriegsgetöse folgte, oder offenbarte sich in ihr der angeborene Hang zu prickelndem, flüchtigem Sinnenreiz? Man darf beides annehmen. Das zwitterartige Wesen der Salonmusik mit seinen parasitischen Gebilden, welches in Paris trotz aller Bemühungen, sich die Klassiker der Tonkunst zugänglich zu machen, wohl kaum jemals ganz überwunden werden dürfte, korrespondierte aufs genaueste mit den Bestrebungen der bis zu den äußersten Grenzen des Virtuosentums ausschweifenden Spieler. Immer mehr streifte die Violine ihren idealen Charakter ab, und endlich war die Heldin des Gesanges in eine leichtfertige, buhlerisch herausfordernde Kokette verwandelt. Selbst Schindler, der enthusiastische Lobredner der Pariser Musik, fühlte sich im Hinblick auf das dortige Quartettspiel zu der Bemerkung gedrängt: „Nicht mehr ist es die imponirende Tonfülle, mit der Rode und R. Kreutzer, die Gründer der unübertrefflichen sogenannten französischen Schule mit Baillot im Bunde, ihre großartigen (!) Konzerte vortrugen, es ist das winzige Tönchen, oftmals dem Gezirpe der Grille gleich, in ungeheurer Anzahl aus dem Instrumente hervorquillend, mit einer Anzahl von Flageolett-Tönchen

1) S. Robert Schumanns Biographie vom Verf. dieser Blätter (Auflage III, S. 88 ff., Leipzig, Breitkopf u. Härtel).

vermischt, was auch die Violinspieler, einer mehr als der andere, zum Besten geben".

Doch die Franzosen verdankten diese Richtung ihres Violinspiels keineswegs nur sich selbst; sie erhielten vielmehr einen Teil der Anregungen dazu von außen her. Zunächst ist hier des Paganinischen Einflusses zu gedenken, dessen merkliche Folgen sich sehr bald nach seinem Erscheinen in Paris (1831) herausstellten. Paganini brachte die Neigungen für das Virtuosentum in lebhaftesten Fluß. Seine ungewohnten Wirkungen, seine eklatanten Erfolge waren verlockend genug, um gerade das französische Naturell zur Nachahmung und damit zur Spekulation und zum Raffinement des Effekts anzureizen. Da man aber nicht zugleich sein eigenstes Wesen reproduzieren konnte, vermöge dessen er den ihm ausschließlich eigentümlichen Spielapparat in geistig dämonischer Weise belebte, so erging man sich in einer äußerlichen Ausbeutung seiner Technik, die, seelenlos gehandhabt, notwendig zur Verflachung und Karikatur führen mußte. Es handelte sich nun nicht mehr darum, schön gestaltete, gehaltvolle Violinkompositionen zu schaffen, in denen der Charakter des Instrumentes sich rein und unverfälscht aussprechen konnte, sondern phrasenhaft leere, in halsbrechenden Schwierigkeiten aller Art sich überbietende Stücke für die virtuosisch blendende Wirkung zu schreiben.

2. Die Belgisch-Französische Schule.

Ging die Pariser Schule zu ihrem Nachteil einerseits auf Paganinis abnorme Violinbehandlung bereitwillig ein, so wurde sie andererseits durch die Erscheinung Charles de Bériots, des Hauptes der sogenannten belgischen Schule, nachhaltig beeinflußt. Dieser letzteren ist eine selbständige, epochemachende Bedeutung keineswegs zuzuerkennen; sie erscheint lediglich als eine Abzweigung der französischen Schule, von der sie auch vor Bériots Auftreten sehr wesentlich abhing. Die enge Beziehung zwischen beiden Schulen erzeugte eine unverkennbare, in Gesinnung, Methode und Manier übereinstimmende Familienähnlichkeit.

Das Violinspiel der Niederlande, welches im 18. Jahrhundert

keine bedeutenden Resultate geliefert hatte, gelangte mit Bériot zu größerem Ansehen. Zugleich wurde die Herrschaft desselben durch ihn ausschließlich auf Brüssel übertragen. Seine Beeinflussung der Pariser Schule erklärt sich durch die Überlegenheit seiner Begabung über die neueren französischen Violinspieler. Zwar war ihm kein wahrhaft bedeutendes Talent im höheren Sinne eigen, was er aber in Spiel und Komposition gab, war, wenngleich ohne Tiefe und Ernst, in seiner Art ansprechend, graziös gefällig, salonartig elegant, ohne Überladung der Effektmittel und selbst nicht ohne Geschmack. Überdies zeichnen sich die Violinwerke des belgischen Geigenmeisters durch anspruchslose Natürlichkeit, leichten Fluß und pikante melodiöse Gestaltung vor den Erzeugnissen der Pariser Schule aus. Sie haben eine Spanne Zeit dem Publikum als angenehme Unterhaltungsmusik gedient, sind aber bereits, wenigstens in Deutschland, dem Geschick der Vergessenheit anheimgefallen. Nur teilweise noch werden sie als Übungsmaterial zur Erlangung gewisser eleganter Spielmanieren benutzt. Im ganzen wurden von Bériot veröffentlicht: 10 Violinkonzerte, 12 Airs variés, 6 Hefte Etüden, verschiedene Salonstücke, 4 Trios für Klavier, Violine und Violoncell, 49 Duos brillants für Klavier und Violine, von denen die größere Zahl mit den Pianisten Labarre, Osborne, H. Herz, Benedict, Thalberg und Wolff zusammen komponiert wurden, sowie eine Violinschule. Der erste Teil dieser letztern enthält die Unterweisung in dem Lagenspiel, der zweite handelt von der Bogenführung in ihrer verschiedenen Anwendung, sowie vom Flageolettspiel, und der dritte vom Stil. Bériot fügte indes seiner Arbeit noch eine sogenannte „Ecole transcendante de Violon“ hinzu, in welcher er 60 Etüden gibt. Die dreißig ersten derselben sind für das Studium der Richtigkeit (justesse), des Takts, des Kolorits und der Grazie bestimmt, der Rest dagegen für die Aneignung von Charakteristik und Gefühl (!). Man vermag sich eines Lächelns nicht zu erwehren, wenn dem Schüler zugemutet wird, geistige Qualitäten aus Bériotschen Violinetüden zu erlernen, da ihm doch nur Übungsstücke für Kantilenenspiel, Flageoletts, Arpeggios, Doppelgriffe, Triller usw., und dazu in der bekannten Manier des Komponisten, gegeben werden, an denen die Violinliteratur bereits

reichlichsten Stoff besitzt. Der weitläufige Text der „Ecole transcendante“ ergeht sich übrigens in einer schönrednerischen, doch völlig unergiebigen Phraseologie über ästhetische Fragen, deren Erörterung der Verfasser sich keineswegs gewachsen zeigt. —

Bériot entstammte einer alten, vornehmen belgischen Familie und wurde am 20. Februar 1802 zu Löwen geboren. Durch den frühzeitigen Tod beider Eltern war er schon seit seinen Knabenjahren auf die Teilnahme fremder Menschen angewiesen, die ihm auch im Hinblick auf seine ungewöhnliche musikalische Anlage gezollt wurde. In Löwen war es der Musiklehrer Tiby, der sich seiner wohlwollend annahm und sein Talent ausbilden half. Schon vor Ablauf des 9. Lebensjahres vermochte er sich mit einem Viottischen Konzerte hören zu lassen.

In seinem Vaterlande gilt Bériot für einen Zögling Jacotots, jenes französischen, zu Dijon am 4. März 1770 geborenen und am 30. Juli 1840 zu Paris gestorbenen Humanisten, der eine Reihe von Jahren hindurch Professor der französischen Sprache und Literatur in Löwen war und ein gewisses Aufsehen durch seinen Universalunterricht machte. Die Hauptmaximen seiner Methode waren: dem Schüler den Beistand des Lehrers entbehrlich zu machen, und den Geist durch beständige Anregung und durch Selbstüberwindung zur Herrschaft über alles, zur „Emancipation intellectuelle“ zu erheben. Dieser Grundsatz, durch persönliche Berührung mit Jacotot auf Bériot übertragen, wurde ihm Richtschnur für seine Bestrebungen.

Mit gutem Erfolg schritt der junge Künstler im Selbststudium vorwärts. Hierüber kam sein 19. Lebensjahr heran. Jetzt zog es ihn hinaus in die Welt: er mochte das Bedürfnis fühlen, seine Leistungen einmal an fremdem Maß zu messen. Zunächst wandte er sich nach Paris. Dort angelangt, besuchte er Viotti. Dieser hörte ihn, und um seine Meinung befragt, äußerte er: „Sie haben einen schönen Stil, suchen Sie ihn zu vervollkommnen; hören Sie alle Männer von Talent, und ahmen Sie nichts nach.“ Vielleicht mochte es in der Absicht Bériots gelegen haben, Viottis Unterweisung teilhaftig zu werden. Wenigstens wird dies einigermaßen dadurch wahr-

scheinlich gemacht, daß er alsbald dem Unterrichte Baillots im Konservatorium beiwohnte. Doch schon nach einigen Monaten sah er hiervon ab, da er glaubte, daß durch fremden Einfluß nur die Eigentümlichkeit seiner Manier beeinträchtigt werden könne. Nichtsdestoweniger war er demnächst noch für kurze Zeit der Schüler seines Landsmannes André Robberechts. Nachdem Bériot sich dann ganz auf sich selbst zurückgezogen hatte, betrat er die Öffentlichkeit. Von Paris aus besuchte er England und fand namentlich in London glänzende Aufnahme. Bedeutend vorgeschritten als Violinspieler, betrat er die Heimat wieder. Der Brüsseler Hof engagierte ihn als Solospieler, doch büßte er diese Stellung durch die Revolution von 1830 wieder ein.

Inzwischen trat Bériot in nähere Beziehungen zu Marie Malibran-Garcia, die 1835 seine Gattin wurde. Mit ihr begab er sich auf größere Kunstreisen, deren Hauptziel Italien war. Nach dem infolge eines Sturzes mit dem Pferde erfolgten Tode seiner Lebensgefährtin nahm er, in tiefe Schwermut versunken, Brüssel zum Aufenthaltsorte. Nur durch große Selbstbeherrschung gelang es ihm, die Apathie, in die er für längere Zeit verfallen, zu überwinden. 1840 unternahm er seine letzte Konzertreise. Sie führte ihn nach Deutschland und bis Wien. Seitdem lebte er hauptsächlich in der belgischen Hauptstadt und wirkte dort seit 1843 als erster Lehrer des Violinspiels an der Musikschule. Dieser Tätigkeit vermochte er sich indes nur bis 1852 zu widmen, da in demselben Jahre auftretende nervöse Leiden ihn veranlaßten, ins Privatleben zurückzutreten. Am 10. April 1870 starb er, seit 1858 völlig erblindet und lahm, in Brüssel.

Bériots vorzüglichster Schüler ist Henri Vieuxtemps, geb. 20. Februar 1820 in Verviers. Frühzeitig entwickelte sich sein Talent. Den ersten Unterricht empfing er von dem Violinspieler Lecloux, und im 7. Lebensjahre war er bereits imstande, eine kleine Kunstreise anzutreten. Bei dieser Gelegenheit kam er nach Brüssel. Sogleich nahm Bériot ihn als Schüler an. Nach einigen Studienjahren war er reif für die Virtuosenlaufbahn. Er eröffnete sie in Deutschland und erregte überall Aufsehen. 1833 in Wien angelangt, wurde er

Simon Sechters Schüler für das Studium der Komposition. Hierauf war ihm im Violinspiel zeitweilig noch Bernhard Molique in Stuttgart förderlich.

Nachdem Vieuxtemps mehrere Jahre hindurch Deutschland, England und Frankreich mit ungewöhnlichem Erfolge bereist hatte, besuchte er Rußland. Von dort kehrte er in seine Heimat zurück, begab sich aber bald wieder auf eine Konzerttour, die ihn abermals nach Rußland führte. Diesmal wurde er zum kais. russ. Kammervirtuosen ernannt. Der Künstler verweilte infolgedessen von 1846—52 am Petersburger Hofe. Seitdem führte er ein bewegtes Wanderleben. Außer den europäischen Ländern betrat er auch Amerika für längere Zeit. Der dortige Aufenthalt wirkte jedoch keineswegs günstig für seine Leistungen, denn Vieuxtemps verlor durch den in der neuen Welt üblichen, vielfach handwerksmäßigen Betrieb der Kunst einen Teil seiner besten Eigenschaften als Solospieler. Waren seine Leistungen vorher frisch und keck, zeichneten sie sich durch breite, energische Tonbehandlung aus, so ließen sie nach seiner Rückkehr aus Amerika ein mattes, abgeblaßtes Wesen erkennen, dessen deutliche Spuren weder durch die außerordentlich beherrschte Technik der linken Hand, noch durch die Gewandtheit und schlüpfrige Glätte der Bogenführung verdeckt werden konnten. Hiervon abgesehen, zählte Vieuxtemps bis zu seinen letzten Lebensjahren zu den namhaftesten Virtuosen der Neuzeit. Während seiner Wirksamkeit am Brüsseler Konservatorium als Nachfolger seines Lehrers de Bériot wurde er von einem Armleiden heimgesucht, welches ihn zur Ausübung seiner Kunst unfähig machte. Er suchte Heilung in dem warmen Klima Algiers, starb aber dort in Mustapha am 6. Juni 1881. 1898 wurde ihm in seiner Heimatstadt ein Standbild errichtet.

Vieuxtemps hat zahlreiche Violinkompositionen, darunter sieben Konzerte, veröffentlicht. Die beiden letzten derselben erschienen erst nach dem Tode des Künstlers. Wenn die Konzerte von Vieuxtemps auch für den virtuosen Effekt gedacht und geschrieben sind, so zeichnen sie sich doch vor der Mehrzahl der gleichartigen Produkte durch sorgfältigere und solidere Gestaltung aus. Namentlich war Vieuxtemps unverkennbar bemüht, die Orchesterbegleitung seiner Konzertstücke

über die niedrige Stufe eines bloßen Accompagnements emporzuheben, und ihnen eine musikalisch interessante, auf thematische Bearbeitung ausgehende Gestaltung zu geben. Doch erhalten seine Konzerte, und unter diesen besonders da svierte (D-moll), nicht selten dadurch einen gespreizten Ausdruck, da der musikalische Gehalt seiner Erzeugnisse doch wiederum nicht bedeutend genug ist, um ein derartiges Verfahren zu begünstigen.

Als Schüler von Vieuxtemps werden genannt F. Coenen und Fürst Yussupow.

Franz Coenen, Soloviolinist des Königs von Holland sowie Lehrer an der Amsterdamer Musikschule für Geige und Komposition (bis 1895), wurde am 26. Dezember 1826 in Rotterdam geboren. Von seinem Vater, einem Organisten, empfing er den ersten Unterricht. Später wurde er der Schüler Moliques und Vieuxtemps'. Bevor Coenen in seine Amsterdamer Stellung trat, unternahm er in Gesellschaft von Henri Herz und, als das Verhältnis mit diesem sich gelöst hatte, mit dem Pianisten Ernst Lübeck erfolgreiche Kunstreisen durch Nord- und Südamerika, sowie nach Ostindien. Er gilt als ein der gediegenen Richtung ergebener Künstler, der nicht nur im Solo-, sondern auch im Quartettspiel Ausgezeichnetes leisten soll. An Kompositionen erschienen von ihm einige Violinstücke, Quartette, eine Symphonie und mehrere der geistlichen Musik angehörende Werke.

Nicolaus Yussupow, ein russischer Fürst, geb. 1827 zu Petersburg, gest. am 3. August 1891 in Baden-Baden, war angeblich Vieuxtemps' Schüler, betrieb aber das Violinspiel nur als Liebhaber. Er beschäftigte sich auch mit der Komposition und veröffentlichte zwei größere Instrumentalwerke, nämlich ein Violinkonzert und eine Symphonie mit obligater Violine „Gonzalva de Cordova". Außerdem gab er 1862 eine „Histoire de la musique en Russie" und eine auf den Geigenbau bezügliche Schrift: „Luthomonographie historique et raisonnée" heraus (1856).

Nächst Vieuxtemps sind von Bériots Schülern romanischer Abstammung noch zu nennen: Monasterio und Sauret.

Jesus Monasterio, geb. 21. März 1836 zu Potes in der Provinz Santander, ließ sich schon als zehnjähriger Knabe mit Erfolg

im Madrider Theater del Principe hören. 1849 ging er nach Brüssel, um auf dem dortigen Konservatorium den Unterricht de Bériots zu genießen. Nach dreijährigem Studium erhielt er den Preis der Violinklasse. In die Heimat zurückgekehrt, wurde er von der Königin zum Lehrer am Madrider Konservatorium und dann auch zum ersten Soloviolinisten der k. Kapelle und der k. Kammermusik ernannt. Im Frühjahr 1894 wurde er Direktor des Konservatoriums in Madrid. Im Jahre 1903 verstarb er. Monasterio unternahm auch Kunstreisen in Frankreich, Belgien und Deutschland, widmete sich jedoch vorzugsweise dem heimischen Wirkungskreis, weshalb seine gerühmten Leistungen im Auslande nicht so bekannt geworden sind, wie sie es wohl verdienten.

Emile Sauret, geb. am 22. Mai 1852 zu Dun-le-Roi im Departement Cher, war gleichfalls im Brüsseler Konservatorium Bériots Schüler, nachdem er vorher einen Kursus auf dem gleichnamigen Pariser Institut durchgemacht hatte. Es ist ihm trotz virtuoser Richtung ein ernsteres Streben eigen, welches sich auch in einer kräftigen, temperamentvollen Darstellung der von ihm ausgeführten Musik kundgibt. Sein Bogenstrich ist ebenso geschmeidig als resolut, und die Technik der linken Hand von ungemeiner Gewandtheit. Seine Leistungen hinterlassen im ganzen einen vorzugsweise bravourmäßigen Eindruck. Bedeutende Erfolge hatte er auf seinen Reisen in England (seit 1866), Frankreich, Italien, Amerika (1870—1874) und Deutschland (1877). Eine Reihe von Jahren lebte er in Berlin, wo er zeitweilig Lehrer an der Kullakschen Musikschule war (1880—81). Im Frühjahr 1891 nahm er seinen Aufenthalt in London. Dort wirkte er seitdem als erster Lehrer des Violinspiels an der „Royal Academy of Music". Im Herbst 1903 wurde W. Heß sein Nachfolger in dieser Stellung.

Außer Bériot und Vieuxtemps ist als ein älterer belgischer Violinspieler von Bedeutung zu berücksichtigen: Charles van der Planken, geb. am 22. Oktober 1772 zu Brüssel. Er war ein Schüler Godecharles. 1797 wurde er erster Violinist beim Brüsseler Theater. Außerdem gehörte er der k. Kapelle an. Besondere Schätzung erwarb er sich als Dirigent und Lehrer des Violinspiels.

Er starb anfangs 1849. Unter seinen Schülern zeichneten sich Snel, Robberechts und Meerts vornehmlich aus.

Joseph François Snel, geb. 30. Juli 1793 in Brüssel, empfing, nachdem er bei Planken die erste Ausbildung erhalten hatte, von 1811 bis 1813 in der Pariser Musikschule noch Baillots Lehre. Bei seiner Rückkehr in die Heimat trat er an Guesses Stelle als Soloviolinist des Brüsseler Theaters. 1830 wurde er Kapellmeister desselben. 1835 übernahm er das Kapellmeisteramt an der Kirche S. S. Michel et Gudule. Noch mehrere anderweite Ämter wurden ihm zuteil, so wurde er 1828 Direktor der Militärkapellmeisterschule, im folgenden Jahre Generalinspektor der Armeemusikschulen, 1831 Dirigent der Grande Harmonie, schließlich 1837 Chef der Musik der Bürgergarde, so daß seine Gesamttätigkeit einen seltenen Umfang aufweist. Von seinen zahlreichen Kompositionen hat ihn nichts überlebt. Er starb am 10. März 1861 in Koeckelberg. Als Zöglinge von ihm sind Haumann und Artôt zu nennen.

Théodore Haumann, geb. zu Gent am 3. Juli 1808, gest. am 21. August 1878 zu Brüssel, war von seinen Eltern zum Advokaten bestimmt und erhielt eine dementsprechende Bildung im Athenäum zu Brüssel, worauf er die Universität Löwen bezog. Seine Vorliebe für Musik ließ ihn indes nicht selten das erwählte Brotstudium vernachlässigen. Schon vor seinen Studentenjahren hatte er sich unter Snels Leitung in Brüssel mit Eifer dem Violinspiel hingegeben. Dasselbe beschäftigte ihn nicht minder in Löwen, und nach zwei Jahren beschloß er, sich gegen den Willen seiner Eltern ganz der Musik zu widmen. Seine Neigung zur Kunst war aber keine beständige. Wiederholt vertauschte er das musikalische Studium mit anderen Beschäftigungen, so daß er es niemals zu wahrhaft ausgezeichneten Leistungen brachte. Seine Technik auf der Violine war nicht unbedeutend, seine Vortragsweise aber maniriert und im Grunde wenig künstlerisch, weshalb er auch nicht zu allgemeiner Anerkennung gelangte. Im Druck erschienen von ihm einige Salonkompositionen.

Alexandre Joseph Montagney d'Artôt, geb. zu Brüssel am 25. Januar 1815, war der Sohn des ersten Hornisten bei der

Brüsseler Oper, dessen Unterricht er zunächst genoß. Bald konnte er sich mit einem Viottischen Konzerte im Theater hören lassen. Nun wurde er Snels Schüler, der ihm nach einiger Zeit riet, seine höhere Ausbildung in Paris zu suchen. Er trat 1824 ins dortige Konservatorium und empfing die Lehre Rudolph Kreutzers. Zweimal wurde ihm der Preis beim Konkurs der Kunstanstalt zuerkannt, welcher er angehörte, und als zwölfjähriger Knabe hatte er seine Studien beendet. Nach einem vorübergehenden Aufenthalte in seiner Vaterstadt besuchte er London, hier wie dort durch seine frühreifen Leistungen Aufsehen erregend. Dann zog es ihn wieder nach Paris. Außer seiner Tätigkeit als Solospieler wirkte er daselbst in mehreren Orchestern mit. Weiterhin veranlaßte ihn der Wunsch, sich in der musikalischen Welt bekannt zu machen, zu einer Kunstreise, welche ihn durch das südliche Frankreich, Belgien, England, Holland, Deutschland, Italien und Rußland führte. 1843 besuchte er auch Amerika. Diese Reise bildete den Schluß seiner Laufbahn, denn, nach Europa zurückgekehrt, erlag er einem Brustleiden und starb bei Paris in Ville d'Avray am 20. Juli 1845. Sein Spiel war nach Fétis' Urteil klein, aber brillant und graziös. Die ausschließlich virtuose Richtung desselben läßt sich aus seinen im französischen Salongenre gehaltenen Kompositionen ersehen.

Van der Plankens zweitgenannter Zögling, André Robberechts, geb. am 16. Dezember 1797 in Brüssel, vollendete seine Studien an der Pariser Musikschule unter Baillots Leitung. Auch wurde er nach Fétis in London für mehrere Jahre der Lehre Viottis teilhaftig, so daß er auch als direkter Schüler dieses Meisters gelten könnte. 1820 erhielt er am belgischen Hofe Anstellung als Soloviolinist. Seit 1830 lebte er in Paris, wo er am 23. Mai 1860 starb. Seine ziemlich zahlreich veröffentlichten Violinkompositionen haben nie Eingang in weitere musikalische Kreise gefunden.

Lambert Joseph Meerts, ehedem als Lehrer des Violinspiels an der Brüsseler Musikschule neben Bériot sehr geschätzt, geb. am 6. Januar 1800 in Brüssel, war zuerst Schüler v. d. Plankens, dann aber nacheinander Lafonts, Habenecks und Baillots. 1832 erfolgte seine Berufung als Soloviolinist an das Brüsseler Stadt-

orchester, an dem er seit 1828 bereits tätig gewesen war, 1835 seine Ernennung zum Violinprofessor am Konservatorium daselbst. Am 12. Mai 1863 starb er in Brüssel. Meerts hat technisch nutzbare Etüden und überdies eine Violinschule herausgegeben.

Jean Becker, geboren am 11. Mai 1833 zu Mannheim, ist als ein ausgezeichneter Künstler der Neuzeit zu nennen. Die erste Anleitung im Violinspiel übernahm sein Vater; dann widmeten sich zwei Mitglieder des Mannheimer Orchesters, Hildebrand und Hartmann, seiner Ausbildung. Das Meiste und Wesentlichste seiner Herrschaft auf der Geige verdankte er aber dem aus der belgischen Schule hervorgegangenen Violinisten Kettenus, welcher Konzertmeister in Mannheim war; denn wenn Becker später auch noch in Paris einige Alardsche Salonkompositionen unter Anleitung ihres Autors studierte, so blieb doch fortdauernd und hauptsächlich die treffliche Lehre Kettenus', wie er selbst erklärte, in ihm tätig und wirksam. Deshalb erschien es angemessen, ihn bei der belgischen Schule einzureihen. Den theoretischen Unterricht empfing er von Vincenz Lachner.

Im Alter von 11 Jahren ließ sich Becker bereits in seiner Vaterstadt als Konzertspieler hören. Er erweckte schon damals durch seine Leistungen so großen Anteil, daß man ihn durch Verleihung einer Mozartmedaille auszeichnete. Nachdem er seinen Kursus bei Kettenus beendet, lebte er einige Zeit in Paris. Sein dortiger Aufenthalt wurde durch die Berufung als Amtsnachfolger seines Lehrers beim Mannheimer Orchester abgebrochen. Eine Anerkennung seines Talentes wurde ihm während seines Wirkens als Konzertmeister in seiner Vaterstadt durch die Großherzogin Stephanie von Baden zuteil, welche ihm den Titel eines Kammervirtuosen verlieh.

Im Jahre 1858 gab Becker seinen Mannheimer Wirkungskreis auf. Es verlangte ihn hinaus in die Weite. Er wandte sich zunächst wieder nach Paris, ließ sich dort mit bedeutendem Erfolg in drei eigenen Konzerten hören und besuchte dann infolge besonderer Einladung London, um in den „Monday popular concerts“ aufzutreten. Anfangs 1860 erschien er von neuem in Paris. Von dort begab er sich nach Deutschland und ließ sich namentlich in Kassel,

Leipzig und Dresden hören. Ein Engagement als Konzertmeister bei der alten „Philharmonic Society" rief ihn hierauf für eine Saison nach London. Seit dieser Zeit besuchte er fast alle europäischen Länder.

In jugendlichen Jahren vertrat Becker, wie es so häufig bei Solospielern der Fall ist, vorzugsweise die virtuose Richtung, in der er bei seiner natürlichen Anlage, technische Schwierigkeiten aller Art mit Leichtigkeit zu überwinden, auf ungewöhnliche Weise exzellierte. Doch mit Beginn des reiferen Alters erwachte in ihm mehr und mehr der Sinn für das Ernste und Gediegene. Aus Überzeugung und innerem Bedürfnis strebte er danach, ein Interpret der wahren, echten Kunst zu werden, und fortan wandte er seine Kräfte ausschließlich dem Schönen, Edlen zu. Um diese seine rühmlichen Gesinnungen nicht nur als Solist, sondern auch als guter Musiker zu betätigen, war er beflissen, ein Streichquartett zu gründen. Hierzu fand er Gelegenheit in Florenz. Er erwählte dort im Jahre 1866 zu seinen Genossen zwei Italiener, Masi und Chiostri, für die zweite Violine und Bratsche, sowie den deutschen Violoncellisten Hilpert, einen Schüler Friedrich Grützmachers, des bekannten Cellovirtuosen. Diese jungen, strebsamen Männer wußte er in den anhaltendsten und eifrigsten gemeinsamen Studien so trefflich anzuleiten und für den angestrebten Zweck so zu begeistern, daß bald ein Ensemble hergestellt war, welches hohen Anforderungen an ein fein durchgebildetes Zusammenspiel entsprach. Nun verließen die Künstler Florenz, um sich auch auswärts Anerkennung und Ansehen zu erwerben. Überall, wo das in seiner Art vorzügliche „Florentiner Quartett" auftrat, namentlich aber in den Hauptstädten Deutschlands, erregte es großen Beifall. An die Stelle Hilperts trat 1875 der Cellist Spitzer Hegyesi. Doch löste sich das von Becker begründete Quartett nicht lange danach (1880) auf. An seine Stelle trat der Beckersche Familienverband, bestehend aus dem Vater, der Tochter Jeanne (Klavier) und den Söhnen Hans (Bratsche) und Hugo (Violoncell), welcher seit 1880 mit günstigem Erfolg auf Reisen konzertierte. Doch auch diese Unternehmung hat sich dauernd nicht erhalten. Becker starb am 10. Oktober 1884 zu Mannheim, nachdem er mehrere Jahre hindurch schon gekränkelt hatte.

Einen außerordentlich hervorragenden Violinmeister besitzt Belgien neuerdings in der Person von Eugène Ysaye. Dieser Künstler, einer der gefeiertsten, aber auch bedeutendsten Virtuosen der Gegenwart, wurde am 16. Juli 1858, nach anderer Angabe gegen Ende 1859 zu Lüttich geboren. Den ersten Unterricht erhielt er frühzeitig von seinem Vater, der selbst Violinspieler und Kapellmeister in Lüttich war. Nachdem er dann kurze Zeit das Konservatorium seiner Vaterstadt besucht, studierte er unter Vieuxtemps und Wieniawski ein Jahr lang in Brüssel und auf des ersteren Anregung noch weiterhin in Paris. Bis 1881 war er Konzertmeister im Bilseschen Orchester in Berlin, sodann begab er sich auf ausgedehnte Kunstreisen, die seinen Namen bald in ganz Europa bekannt und gefeiert machten. 1886 wurde er mit der ersten Violinprofessur am Brüsseler Konservatorium betraut, ohne deshalb seine Kunstreisen zu unterbrechen. Diese Stellung gab er im Jahre 1897 auf und behielt nur die Leitung der nach ihm benannten, eines sehr angesehenen Rufes genießenden Konzertgesellschaft bei. Auch hat Ysaye ein Streichquartett begründet, dessen Leistungen als ganz vorzüglich gerühmt werden.

Als Komponist ist der Künstler bisher nur mit wenigen kleineren Werken vor die Öffentlichkeit getreten, indem seine meisten Kompositionen — darunter sechs Violinkonzerte — nur als Manuskript existieren.

Die Technik Ysayes ist meisterhaft und schlechthin vollendet zu nennen. Neben einer absoluten Beherrschung des Griffbrettes verfügt er über eine äußerst freie und ergiebige Tonbildung bis in die höchsten Lagen hinein. Nicht minder bewundernswert ist die fast bis zum Raffinement gehende Durchbildung des rechten Armes in den subtilsten und feinst schattierten Nuancen aller Stricharten. Dazu kommt jene anmutige, selbstverständliche, scheinbar mühelose Bewältigung des denkbar Schwierigsten, die in dem Hörer das Gefühl, einer eminenten violinistischen Leistung, schon im rein technischen Sinne genommen, gegenüberzustehen, gar nicht aufkommen läßt. Aber auch die geistige Auffassung und Reproduktion ist bei Ysaye nicht minder bedeutend. Dafür spricht schon allein der Umstand, daß sein Vortrag Bachscher Violinwerke hoch gerühmt wird. Lebensvolle

Sicherheit und Kraft des Ausdruckes sowie die musikalische Feinfühligkeit des Anfassens und Gestaltens eines Werkes im ganzen wie im einzelnen sind ihm in hohem Maße eigen. So vereinigt sich alles, um diesen Künstler zu einer der hervorragendsten violinistischen Erscheinungen der Gegenwart zu machen.

VII. England, Skandinavien, die slavischen Länder.

Da die Entwicklung des Violinspieles im neunzehnten Jahrhundert im wesentlichen Deutschland und Frankreich vorbehalten blieb, indem sich für das einst führende, dann jedoch ausscheidende Italien kein Ersatz fand, so ist die Mehrzahl der englischen, skandinavischen und slavischen Violinisten der Neuzeit der französischen oder einer der deutschen Schulen zugehörig, wofür eine Betrachtung etwa der Pariser oder der neuen Berliner Schule unmittelbar Zeugnis ablegt.

Immerhin verbleibt auch in diesen Ländern eine nicht unbeträchtliche Anzahl von Geigern, die teils mehr oder minder Autodidakten sind, teils ihre Ausbildung bei wenig bekannten Männern gefunden haben; schließlich begegnen wir ab und zu auch solchen, die drei oder noch mehr Lehrer verschiedener Schulen hatten und deshalb nicht ohne Willkür bei einer derselben unterzubringen wären.

Es folgen daher hier die Violinisten der genannten Länder, soweit sie nicht bereits in den Abschnitten über Deutschland, Frankreich und die Niederlande besprochen werden konnten, wobei zugleich das zur historischen Anknüpfung Nötigste Erwähnung finden mag.

1. England.

Seit Jahrhunderten bereits ist die britische Nation bemüht gewesen, die tonkünstlerischen Resultate des westlichen Europa, insbesondere aber Italiens und Deutschlands, für ihre Bedürfnisse zu be-

nutzen und zugleich nacheifernd in diesem Kunstgebiete tätig zu sein, ohne daß es ihr bis jetzt gelungen wäre, auf den Entwickelungsgang der modernen Musik im ganzen und großen irgend einen bestimmenden Einfluß zu gewinnen. Zwar besaß England im 16. und 17. Jahrhundert in Männern wie William Bird, John Dowland, Thomas Weelkes, John Wilbye, Thomas Morley, Orlando Gibbons und John Bennet eine Reihe begabter Tonsetzer, aber eine nationale Musik von einer, auch für andere Nationen maßgebenden und leitenden Geltung haben sie nicht geschaffen. Ja, die eigentliche Glanzzeit der englischen Musikgeschichte fällt eher noch früher: immer sicherer wird, daß England die Stätte war, in der im 14. und 15. Jahrhundert der Kontrapunkt die erste kunstgemäße Ausgestaltung fand und daß in jener entlegenen Zeit England einmal auch in Musikdingen auf den Kontinent einen bestimmenden Einfluß ausgeübt hat, während später stets nur das Umgekehrte zu sagen ist [1]).

Schon zur Zeit Karls I. ging die Musikblüte Englands beträchtlich zurück, obgleich derselbe die Musiker Wilson (1594—1673) und Jenkins (1592—1678) hochschätzte. Viel schlimmer wurde es indessen in der unmittelbaren Folgezeit, als Cromwell und die Puritaner ihren bekannten Fanatismus auch gegen die Theater- und Kirchenmusik mobil machten. Zerstörung der Orgeln und Abschaffung der Kirchenmusik, Vernichtung kostbarer Notenschätze, allgemeines Elend der Musiker zu jener Zeit sind traurige Denkmäler eines beklagenswerten Barbarismus, der, wie es auch anderwärts bis auf den heutigen Tag bekanntlich vorkommt, die Religion gegen die Kunst ausspielte. Die Not der Musiker wurde so groß, daß es im Jahre 1656 zu einer großen öffentlichen Petition nach staatlicher Hilfe und der Errichtung einer nationalen Musikerschule kam.

Freilich fingen die Zustände gerade um jene Zeit wieder an sich zu bessern. Wenn es in der Folgezeit doch nicht gelang, die entschwundene Blütezeit der englischen Musik wieder heraufzuführen,

---

1) Über die englische Musikgeschichte wolle man vergleichen: W. Nagel, Geschichte der Musik in England, 2 Bde., und H. Davey, **History of English music.**

wenn wir französische, italienische, weiterhin bis zur Neuzeit stetig die Oberhand gewinnende deutsche Einflüsse anstelle einer kraftvollen nationalen Musikentwicklung in dem Lande Shakespeares als maßgebend erblicken, so werden wir den Grund tiefer suchen. Offenbar ist es kein Zufall, daß England in der frühen Zeit des alleinherrschenden Kontrapunktes groß war und daß es von Beginn der eigentlich modernen Musik (also etwa von 1600) an mehr und mehr an eigener Initiative versagte. Es ist völkerpsychologisch von höchstem Interesse, wenn es auch kühn und fast bedenklich scheint, es auch nur als Hypothese auszusprechen, daß die moderne Musikentfaltung auf Territorien hinausdrängte, die dem speziellen britischen Musikgeist unzugänglich blieben, mindestens ihm keine selbständige Entwickelung möglich machten. Das damit gegebene Überwuchern fremden Einflusses muß dann noch das Seine an weiterem Einschläfern und Latentwerden dieses Geistes getan haben. Vielleicht erklärt eine solche Auffassung einigermaßen die sehr merkwürdige Erscheinung, daß das Vaterland Shakespeares keinen diesem größten Dichter auch nur entfernt ebenbürtigen Musiker erzeugt hat, während es ihm bis auf die Gegenwart herab nicht an sehr bedeutenden Erscheinungen mannigfachster Art in der schönen Literatur, Malerei, Philosophie, Geschichte, den exakten Wissenschaften (Philologie, sämtliche Naturwissenschaften), Industrie und Handelspolitik fehlte. Vielleicht auch könnte in obiger Erwägung eine weit besser begründete Hoffnung für ein dereinstiges Wiederaufblühen einer beachtenswerten selbständigen englischen Tonkunst zu finden sein, als sie die an sich lobenswerten Bemühungen vermittels eifriger Pflege der besten neuen Musik, sowie Errichtung großer Konservatorien, Musikvereine usw. in dieser Hinsicht zu spenden vermögen. Denn dem britischen Volke als solchem die höhere Befähigung zur Musik schlechthin abzusprechen, verbietet die sich mehr und mehr vertiefende Kenntnis seiner musikalischen Vergangenheit des 14. und 15. Jahrhunderts.

1660 gelangte Karl II. zur Regierung und führte, wie in anderen Dingen, so auch in der Musik, französische Sitten ein. Nach dem Muster der dem Leser von Frankreich her bekannten „24 violons du roy“ richtete er sich eine Hofkapelle von ebenfalls 24 Köpfen ein, in

die am 30. November 1661 auch der berühmte deutsche Violinist Baltzar (vgl. S. 219 ff. d. Bl.) eintrat, aber nicht, wie fast überall angegeben wird, als ihr Leiter [1]). Diese Kapelle musizierte, während der Hof speiste, und vom 21. Dezember 1662 ab wurde sie nach Evelyn auch zum Gottesdienst herangezogen, indem sie zwischen den Abschnitten der Anthems „Symphonien und Ritornelle" zu spielen hatte. Man empfand jedoch diese Neuerung zum Teil mißfällig und nach Karls II. Tode verschwanden die Violinen wieder aus den Kirchen.

Es ist interessant genug, daß in dieser Periode des bereits im vollen Zuge befindlichen musikalischen Niederganges der bedeutendste Komponist Englands, Henry Purcell, von dem William Crotch in einem 1808 erschienenen Sammelwerk „Specimens of various Styles of Music" kühnlich behauptet, er sei zu Ende des 17. Jahrhunderts der größte Komponist, nicht nur Englands, sondern überhaupt gewesen [2]), einen ausdrücklichen Protest gegen den französischen Einfluß erhob. Bessern konnte derselbe freilich ebensowenig als Purcells imponierende musikalische Wirksamkeit dies überhaupt tat. Purcell lebte von 1658 bis 1695 (21. November) in London. Er veröffentlichte im Jahre 1683 zwölf Sonaten für zwei Violinen und Baß [3]). In der Vorrede zu diesem Werk teilt Purcell mit, daß er die italienischen Muster den französischen vorziehe und hier eine treue Nachahmung der berühmtesten italienischen Meister versucht habe, um den Ernst und das Gewicht jener Musik anstelle der leichtfertigen französischen Tonkunst bei seinen Landsleuten heimisch zu machen, von welch letzterer sie sich vielmehr mit Überdruß abwenden sollten.

Betrachten wir nunmehr die ausübenden englischen Künstler jener Epoche, so begegnet uns abermals alsbald die Abhängigkeit

---

1) Vgl. W. Nagel in „Geschichte der Musik in England" (II, Kap. 9), sowie derselbe in „Monatshefte für Musikgeschichte Bd. 28, S. 70.

2) In seinen Instrumentalsätzen, die dem Ausdruck nach mehr spröde und trocken als anmutig und wohlklingend sind, kann Purcell mit den gleichzeitigen italienischen Tonsetzern nicht rivalisieren.

3) Drei derselben wurden neuerdings von G. Jensen neu herausgegeben (bei Augener in London).

vom Auslande. Selbst Davey, der in seiner 1895 erschienenen wertvollen History of English music an manchen Stellen den Ruhm der englischen Musik — und zwar lächerlicherweise auf Kosten unserer deutschen — übermäßig herauszuheben bemüht ist, gibt zu, daß England an der Entwicklung speziell der Violintechnik und der Violinkomposition keinerlei Anteil gehabt hat. Wenn von Frankreich, Italien, Deutschland her eine neue derartige Bereicherung über den Kanal drang, fanden die englischen Spieler es furchtbar schwer, sie nachzumachen, lernten es jedoch und warteten auf den nächsten Fortschritt. „But no one English violinist discovered anything by himself".

Auch begann, obwohl das Instrumentenspiel in England frühzeitig beliebt war, die kunstgemäße Pflege desselben erst verhältnismäßig spät. Besonders bevorzugt wurde ehedem in musikalischen Kreisen Englands das Viola- oder Gambenspiel, in welchem man dort zwei dem 17. Jahrhundert angehörende Größen besaß. Diese waren: John Jenkins[1], geb. 1592 zu Maidstone, gest. 27. Oktober 1678 zu Kimberley, und Christopher Simpson, geb. zu Anfang des 17. Jahrhunderts, gest. um 1677. Den letzteren, welcher 1659 eine Violaschule veröffentlichte, haben wir schon als Verfasser einer Violinschule kennen gelernt[2].

Von Violinisten jener Zeit werden genannt ein gewisser Paul Wheeler und Davis Mell.

Über den ersteren ist nur eine Notiz Evelyns vorhanden, nach welcher er neben Mell als der beste damalige englische Violinist bekannt war. Einige Stücke in der „Division violin" sowie in der „Virgin's Pattern" tragen die Namensbezeichnungen „Paulwheel" und „Polewheel", womit aller Wahrscheinlichkeit nach dieser Musiker gemeint ist. Etwas mehr wissen wir von

Davis Mell. Er wurde geboren zu Wilton am 15. November 1604. Bis zu Baltzars Ankunft in England (1656) als der vorzüg-

1) Die seit Hawkins oft bis in die neueste Zeit wiederholte Angabe, Jenkins habe im Jahre 1660 zwölf Sonaten für 2 Violinen und Baß veröffentlicht, scheint irrig zu sein. (Davey, History of English music, S. 294.)

2) S. S. 99, Anm.

lichste Violinist in seinem Vaterlande geschätzt, mußte er freilich vor der überlegenen Technik des Deutschen, gleich Wheeler, die Waffen strecken. Doch genoß er die Entschädigung, hinsichtlich des Tones und des Ausdrucks sogar noch über Baltzar gestellt zu werden. Mell stand in Cromwells Diensten, unterzeichnete jedoch gleichfalls die oben von uns erwähnte, auf eine materielle Besserung der Musiker ausgehende Petition im Jahre 1556. Im nächstfolgenden Jahre besuchte er Oxford, woselbst damals Baltzar sich aufhielt. Nach den überlieferten Nachrichten war Mell nicht bloß Musiker, sondern zugleich ein guter Uhrmacher. Er starb wahrscheinlich bald nach der Restauration. Komponiert scheint er nicht viel zu haben, Stücke von ihm finden sich in Playfords „Court Ayres“ sowie in der „Division Violin“ (1685).

Um diese Zeit wurde in England noch das Violinspiel — wahrscheinlich nicht unverdientermaßen — als durchaus zweiten Ranges eingeschätzt. Die Violen standen dagegen im Vordergrunde von Rang und Achtung. Dieses Verhältnis erfuhr jedoch von der Mitte des 17. Jahrhunderts ab eine allmähliche Verschiebung, indem auch in England, wie anderwärts, die weit leistungsfähigere, aufstrebende Violine ihre Rivalinnen — mit Ausnahme der Viola da Gamba — überflügelte. Wesentlich maßgebend war hierfür die Erscheinung Baltzars (siehe diesen auf S. 219 ff d. B.), wie von den Historikern (Nagel l. c.) ausdrücklich angegeben wird. Mit seiner damals unerhörten Technik stellte er nicht nur alle Konkurrenten in Schatten, sondern verschaffte auch seinem Instrumente die Grundlage zu späterem gebührendem Ansehen. Aber auch von berufener produktiver Seite wurde die gleiche Richtung unterstützt: Purcell war den Violen abgeneigt und sein Einfluß tat viel dazu, sie zu antiquieren.

Obwohl nun hierdurch der endliche Sieg der Violine bald entschieden sein mußte, fehlte es doch, gleichwie wir das in Frankreich früher sahen, auch hier nicht an Gegnern, die die Violen, besonders aber auch die Laute, vor der schönen Feindin zu beschützen und über sie zu erheben bemüht waren.

Als die Verkörperung dieser Bestrebungen in England kann der Lautenist Thomas Mace gelten, der 1613 geboren wurde und 1709 (nach Hawkins), also in dem respektablen Alter von 96 Jahren, starb.

Dieser ehrwürdige Mann bemüßigte sich in seinem 1676 publizierten „Musieks Monument“ speziell die Laute gegenüber der „scolding violin“ auf den Schild zu heben. Natürlich blieb sein Schelten ohne Erfolg.

Schließlich sei in diesem Zusammenhange noch an Nicola Matteis (vgl. S. 110 d. Bl.) erinnert, der gegen Ende des 17. Jahrhunderts nach London kam. Wenngleich nicht als erster, wie wir sahen, so doch als der erste hervorragende Violinist aus dem damals in dieser Hinsicht führenden Italien, hat auch er seinen Anteil an der der Violine in England fortan zugewendeten Gunst.

War somit von der Mitte, spätestens dem Ende des 17. Jahrhunderts ab durch meist fremde Bemühung die Bahn frei, so vermochte dies doch nicht aus dem spröden englischen Materiale eine Reihe hervorragender Violinisten herauszubilden. Nur wenige englische Geiger von Bedeutung machten sich seither geltend, sei es nun, daß der reichliche Zufluß fremder, namentlich aber italienischer und deutscher Spieler seit Beginn des achtzehnten Jahrhunderts das berufsmäßige Studium der Violine entbehrlich erscheinen lassen mochte, oder daß es an ausgezeichneten einheimischen Talenten für dieses Instrument fehlte. Tatsache ist es, daß eine Erscheinung ersten Ranges unter den englischen Geigern bisher nicht existiert hat.

Wenn man sich vergegenwärtigt, daß der Privatmusikbetrieb Englands in Haus und Familie ein weitverbreiteter ist, so muß es auffallen, daß dort ein numerisch so starkes Kontingent ausländischer Künstler für die öffentliche Musikpflege benötigt wird. Dieser Umstand, welcher eben nicht zugunsten der englischen Musikbegabung spricht, hat, wie es scheint, dazu Anlaß gegeben, die Zahl der Londoner Musikinstitute noch um ein in großem Stil angelegtes Konservatorium zu vermehren, welches im Frühjahr 1883 unter dem Namen Royal College of Music eröffnet worden ist. Man knüpft an diese Anstalt weitgehende Hoffnungen für die musikalische Zukunft Englands. Ob dieselben in Erfüllung gehen werden, bleibt abzuwarten.

Unter den Orten, in welchen die Tonkunst bis heute eine Stätte fand, nahm London als Residenz und Hauptsammelplatz der vor-

nehmen englischen Gesellschaft jederzeit den Vorrang ein. In dieser Weltstadt konzentriert sich eigentlich das musikalische England; sie hat nach dieser Seite im Grunde für das ganze Land dieselbe Bedeutung, wie Paris für Frankreich. Außerdem taten sich im achtzehnten Jahrhundert vorzugsweise Worcester, Glocester, Hereford, im vorigen Jahrhundert Birmingham, Manchester, Liverpool und einige andere Städte durch Musikfeste hervor.

Das Londoner Musikleben fand außer der Opernbühne hauptsächlich in öffentlichen Konzerten und in der Tätigkeit musikalischer Vereine Ausdruck [1]). Das Konzertwesen der Themsestadt ist alt und verdankt seine Entstehung dem ersten namhafteren englischen Violinspieler John Banister, geb. 1630 bei London, gest. 3. Oktober 1679, welcher 1663 Leiter der mit 24 Violinen besetzten Hofmusik wurde. Man erzählt, daß Banister, von Karl II. zu seiner Vervollkommnung nach Frankreich geschickt, sich die Ungnade seines Gebieters zugezogen habe, weil er gegen denselben nach seiner Heimkehr die Meinung geäußert, daß die Engländer weniger Talent zum Violinspiel hätten, als die Franzosen. Er ward dieserhalb um 1667 entlassen, ein unbedeutender Franzose namens Grabu nahm seine Stelle ein. Banister mietete nunmehr einen großen Raum in Whitefriars, nahe bei Templegate, und kündigte am 30. Dezember 1672 die ersten regelmäßigen Konzerte Londons an, deren Fortgang er weiterhin seine Tätigkeit hauptsächlich widmete. Werke von ihm finden sich in der „Division violin“ sowie anderen ähnlichen Sammlungen. Mit Humphrey arbeitete er an einer Musik zu Shakespeares Sturm. Über seinen gleichnamigen Sohn siehe weiter unten.

Den von Banister eingeführten Konzerten folgten 1678 die Musikaufführungen des in den Straßen Londons herumziehenden Kohlenverkäufers Thomas Britton, der neben seinem Geschäft ein

---

1) Über diese Vereine, wie überhaupt über die musikalischen Verhältnisse Londons finden sich sehr detaillierte Mitteilungen in Pohls „Mozart und Haydn in London“. (Wien, Gerolds Sohn, 1867.) Die obigen Notizen sind diesem interessanten Buche entnommen.

leidenschaftlicher Musikliebhaber war und in seinen Mußestunden mit Eifer dem Studium der Gambe und des Generalbasses oblag. Geboren um 1650, gestorben am 27. September 1714, veranstaltete er 36 Jahre hindurch bis zu seinem Tode regelmäßig Donnerstags in seiner Behausung Konzerte, die in einem schmalen und niedrigen, über dem Kohlenschuppen befindlichen Raume stattfanden, nichtsdestoweniger aber von der vornehmen Welt besucht wurden. Lange Zeit boten diese Konzerte für einheimische und auswärtige Künstler ein Hauptmittel, sich in London bekannt zu machen. Selbst Händel hielt es nicht unter seiner Würde, dort zu spielen.

Diesen Unternehmungen schlossen sich andere Konzerteinrichtungen von längerer oder kürzerer Dauer an, so besonders ein um 1680 begründetes Unternehmen in Villiers street. Auch Privatkonzerte mannigfacher Art kamen seit dem Ende des 17. Jahrhunderts in Aufnahme. Ein bedeutsamer Versuch zu regelmäßigen Abonnementskonzerten nach dem Modus des Pariser Concert spirituel ging von Corellis Schüler Geminiani aus. Mit ihm rivalisierte gleichzeitig der deutsche Violinspieler Michael Christian Festing[1]) (gest. 1752), welcher von 1739—1744 ebenfalls Subskriptionskonzerte veranstaltete.

Vom Jahre 1751 ab erhielt das Londoner Konzertwesen einen besonderen Aufschwung, zunächst durch die Tätigkeit des Violinspielers Giardini[2]), sodann aber durch die Bach-Abel-Konzerte, welchen Wilhelm Cramer einen besonderen Glanz verlieh. Bald wurden auch die „professional Concerts“ zu einem neuen Anziehungspunkt für die Künstlerwelt. Die bei weitem größte Bedeutung für das Londoner Musikleben gewannen aber die Salomonischen Konzerte, welche ihre Glanzperiode durch Haydns persönliche Mitwirkung feierten. Überhaupt hatte sich der Musikbedarf der englischen Hauptstadt zu Ende des achtzehnten Jahrhunderts ungemein vervielfältigt und bis zu einer beispiellosen Höhe gesteigert. Pohl gibt darüber folgende Notizen: „London, das sich nun, nach damaligen

---

1) Vgl. S. 102 d. B.
2) Vgl. S. 157 ff. d. B.

Begriffen, enorm vergrößert hatte, sorgte auch für die feineren Kunstgenüsse der täglich an Zahl zunehmenden Bevölkerung. Es entstanden neue Konzertsäle, neue Theatergebäude. Zu Hanover Square rooms gab Salomon „unter den Auspicien Haydns" 12 Subskriptionskonzerte und eben so viele für die Fachmusiker (professional concerts) unter W. Cramer. Ferner waren in einem neuen Sale in Tottenham street die vom König besonders protegirten Konzerte für alte Musik (Concerts of ancient Music) unter Joah Bates und W. Cramer; die Konzerte der Academy of ancient Music, unter Dr. Arnold und Salomon; die Anacreontic-Madrigal-Cecilian- und Handelian-Societies; der Catch-Club, Glee-Club; die Konzerte in den Gärten Vauxhall und Ranelagh. Dazu die häufigen Konzerte bei Hof in Buckingham-house oder zu Windsor, beim Prinzen von Wales in Carlton-house, bei der Herzogin von York in York-house. Endlich noch die an Sonntag-Abenden stattfindenden Nobility-concerts (Konzerte des Adels), die ladies-concerts (Damenkonzerte) an Freitag-Abenden; eine Anzahl Privatkonzerte einheimischer und fremder Virtuosen nebst den Musikabenden der Reichen im eigenen Hause. — Als Beweis, daß die Musikwuth sich auch in den niederen Klassen der Bevölkerung ausbreitete, erwähnt Morning-Chronicle (Dezember 1791) Konzerte auf einem Heuboden, Eintritt 3 Pence; ferner Sonntagskonzerte zu 6 Pence in gewöhnlichen Bierstuben."

Man ersieht aus diesen Angaben, wie sehr London schon gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts von Musikproduktionen aller Art und Beschaffenheit überschwemmt war. Der größere Teil hiervon fand, wie auch jetzt noch, während der „Season", also zu jener Zeit statt, welche die Fasten nebst den beiden darauf folgenden Monaten einschließt. In dieser kurzen Periode überläßt man sich dem geschäftsmäßigen Genusse sogenannter Monstre-Konzerte von oft mehrstündiger Dauer, die dem Publikum massenhaft geboten werden. Von nah und fern strömen dann Sänger und Virtuosen herbei, um Lorbeeren und Geld einzuernten; doch nur einem verhältnismäßig kleinen Teile derselben gelingt dies nach Wunsch, denn die Konkurrenz ist ungeheuer, und das verwöhnte Publikum bevorzugt, wie begreiflich,

die Helden des Tages. Eine Erscheinung verdrängt die andere, und in diesem bunten Gewühl, welches einem musikalischen Sklavenmarkte gleicht, auf dem jeder sich wie eine Ware anbringt und zu festen Preisen an einen Unternehmer oder an eine Gesellschaft verkauft, hat die Existenzfrage ihre besondere Bedeutung. Viele von denen, welche mit schönen Hoffnungsträumen für Ehre und Gewinn über den Kanal schifften, kehrten enttäuscht in die Heimat zurück, wenn ihnen nicht etwa bei dauerndem Aufenthalt in London das herbe Los zuteil ward, selbst nach glänzenden Tagen in Not und Elend ihre Laufbahn zu beschließen, wozu die Geschichte des Violinspiels hinreichende Belege liefert.

Wie schwierig es schon in der zweiten Häfte des 18. Jahrhunderts war, sich in der Gunst des Londoner Publikums festzusetzen und dauernd zu behaupten, davon sei hier noch ein eklatantes Beispiel angeführt.

Leopold Mozart war mit seinen beiden Kindern im Frühjahr 1764 nach London gegangen, und Wolfgang erregte durch sein wunderbares Talent das allgemeinste Aufsehen. Nachdem die Neugierde der Leute aber befriedigt worden, gehörte die deutsche Künstlerfamilie bald zu den abgetanen Dingen. Auf jede Weise bemühte sich Mozart, der Vater, das Interesse für die seltenen Leistungen seiner Kinder und namentlich Wolfgangs rege zu erhalten. Er ermäßigt das Eintrittsgeld. Er entschließt sich zu reklameartigen, seinem Wesen so fremden Anzeigen und Einladungen. Doch vergeblich! Endlich wird noch der verzweifelte Versuch gemacht, das fashionable Westend zu verlassen, um in der City in einem untergeordneten Lokale zu abermals herabgesetzten Preisen zu spielen. Mit folgenden marktschreierischen Worten bietet er die Leistungen seiner Kinder unterm 11. Juli 1765 förmlich aus: „Allen Freunden der Wissenschaften. — Das größte Wunder, dessen Europa oder die Menschheit überhaupt sich rühmen kann, ist ohne Zweifel der kleine Knabe, Wolfgang Mozart: ein Knabe, der im Alter von acht Jahren die Bewunderung nicht nur der ausgezeichnetsten Männer überhaupt, sondern auch der größten Musiker Europa's mit Recht erregt hat. Es ist schwer zu sagen, was mehr zu bewundern ist, seine Ausführung auf dem Klavier

und sein prima vista Spielen und Singen oder seine Einfälle, Ideen und Kompositionen für alle Instrumente. Der Vater dieses Wunders, auf den Wunsch mehrerer Damen und Herren veranlaßt, seine Abreise von England auf eine sehr kurze Zeit zu verschieben, wird hiermit Gelegenheit geben, diesen kleinen Komponisten und seine Schwester, deren beider musikalische Kenntnisse keine Vertheidigung bedürfen, zu hören. Sie spielen jeden Tag der Woche von 12—3 Uhr im großen Saal zum Schwan und Reifen, Cornhill. Eintritt jede Person 2 Sch. 6 p. Die zwei Kinder werden auch zu vier Händen zugleich auf ein und demselben Klavier spielen und dasselbe mit einem Handtuch bedecken, so daß sie die Tasten nicht sehen können".

Doch auch dies Zugmittel wirkte nicht mehr, und die Mozartsche Familie mußte sich, um nicht vergeblich ihr Geld in London zu verzehren, zur Abreise entschließen.

Heute gibt es zwar für eine derartige Erfahrung keinen Mozart mehr, doch genug andere Künstler, denen es in London nicht besser ergeht. Erscheinungen, die sich, etwa wie Spohr, Mendelssohn und gegenwärtig Joachim, dauernd in der Gunst des Publikums zu erhalten vermochten, können im Hinblick auf das Heer der dort jahraus jahrein versammelten Sänger und Virtuosen nur als Ausnahmen gelten.

Es ist leicht begreiflich, daß die Musikbedürfnisse Londons und der übrigen hier in Frage kommenden Städte des Königsreichs bis zu einer der inzwischen gewaltig gestiegenen Bevölkerung entsprechenden Höhe angewachsen sind. London besaß allein im Jahre 1868 bei mehr als 3000000 Einwohnern 80 Musikvereine, über 100 Musikalienverleger und Musikinstrumentenhändler; gegen 200 Klavier- und 30 Orgelbauer; über 100 Blas- und Streichinstrumentenmacher, 20 Notenstechereien, 7 Musikaliendruckereien, 9 Musikschriftgießereien und etwa 1900 Musik-Lehrer und -Lehrerinnen [1]). Seitdem ist London zu einer Stadt von mehr als fünf Millionen Einwohner angewachsen, und im Verhältnis hierzu mögen auch die vorgenannten

1) Signale f. d. mus. Welt. Jahrg. 26. Nr. 25.

Ziffern sich inzwischen erhöht haben. Diesen ist in der Hauptsache indessen nur eine quantitative Bedeutung beizumessen. Sie beweisen wohl, daß der Musikbetrieb in London enorme Dimensionen angenommen, nicht aber zugleich, daß das tonkünstlerische Vermögen der Engländer sich dadurch in bemerkenswerter Weise gesteigert hat. Sehr bezeichnend für die wenig belangreiche Musikbegabung der Briten bleibt es immer, daß sie auch in neuerer Zeit noch keinen einzigen wahrhaft bedeutenden Komponisten hervorgebracht haben. Sterndale Bennett, wohl der namhafteste englische Tonsetzer des neunzehnten Jahrhunderts, erscheint als eine abgeblaßte Kopie Mendelssohn-Bartholdys und hat sich zu einer selbständigen Produktivität nicht zu erheben vermocht. In der Gegenwart ist Villiers Stanford, der in Leipzig und Berlin studiert hat, ein fleißiger und talentvoller Komponist, doch gleichfalls keine bahnbrechende Erscheinung. Auch als ausübende Musiker zeichneten sich bisher nur verhältnismäßig wenige Engländer aus. Unter den Violinspielern haben wir seit Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts an hervorragenderen Persönlichkeiten zu verzeichnen: Banister den jüngeren, William Corbett, Dubourg, Clagg, Fisher, Linley, Ashley, Bridgetower, Blagrove und die Gebrüder Holmes sowie Carrodus. Von ihnen sind Dubourg, Clagg, Linley, Ashley, Blagrove und Carrodus bei den verschiedenen Schulen, denen sie angehören, bereits besprochen worden, so daß wir uns an dieser Stelle auf die übrigen beschränken.

John Banister der jüngere, geb. gegen 1663 zu London, ein Sohn des schon (S. 596) erwähnten Violinisten gleichen Namens, war der Schüler seines Vaters und gehörte nach vollendeter Ausbildung dem Orchester des Drury Lane-Theaters an. In demselben wirkte er bis 1720 mit. Im Jahre 1735 starb er. In der Sammlung „Division Violin“ veröffentlichte man von seiner Komposition variierte „Capricen“. Außerdem gab er um 1690 im Verein mit dem deutschen Tonsetzer Gottfried Finger, welcher damals in London lebte, folgendes Werk heraus: „Ayres, Chacones, Divisions, and Sonatas for Violins and flutes!“

William Corbett, ein für seine Zeit namhafter Violinist,

war mehrere Jahre hindurch Orchesterchef des Hay-Market-Theaters. 1710 begab er sich nach Rom, von wo er nach Gerber 1724 (nach Fétis 1740) zurückkehrte und in London in einem Konzert auftrat. Im übrigen ist von seiner Tätigkeit als ausübender Künstler nichts bekannt. 1748 starb er. Unter den von ihm herausgegebenen Kompositionen befindet sich ein Kuriosum. Der Titel desselben lautet: „XXXV Concertos or universal bizzaries in 7 parts, in 3 books, op. 5". Die Vorrede desselben besagt, daß der Verfasser sich die Aufgabe gestellt habe, den in den verschiedenen europäischen Königreichen, sowie in den Hauptstädten oder Provinzen Italiens üblichen Stil nachzuahmen. Gerber bemerkt dazu, daß diese Kompositionen „Ladenhüter" blieben, also keine Abnehmer fanden.

Joh. Abraham Fisher, geb. 1744 in Dunstable, erhielt seine Erziehung im Hause des Lord Tyrawly. Sein Name wird zuerst 1765 genannt. Er bereiste als Konzertspieler Deutschland und Rußland und erregte Aufsehen durch seine Fertigkeit und das Feuer seiner Vortragsweise. Über seine auffallende äußere Erscheinung berichtet Pohl: „Ein ausländischer Bedienter in glänzender Livrée mit einem prächtigen carmoisinrothen, reich vergoldeten Violinkasten war gefolgt von dem berühmten Virtuosen, der auf den Fußspitzen einherschritt, in ein braunseidenes Kamelotgewand gekleidet, mit scharlachfarbener Einfassung und mit glänzenden Knöpfen besetzt. So hoch war sein gepudertes und parfümirtes Toupée, daß seine kleine Gestalt dadurch in zwei Hälften erschien. Sein Unterkleid war an den Knieen mit Diamantknöpfen befestigt und die Atmosphäre des Zimmers war erfüllt von Parfume." In Gerbers altem Lexikon befindet sich (nach Neefes Mitteilung) die Bemerkung, Fishers Vortrag sei rauschend und wild gewesen, und er habe zu sehr den Gambenton nachgeahmt. Gerber fügt dem hinzu, daß er mit seiner Kunst „viel Scharlatanerie" verbunden habe. Über Fishers Lebenslauf fehlen sonst alle näheren Nachrichten.

Über George Augustus Polgreen Bridgetower, welcher nach Angabe Groves in dessen Musiklexikon der Sohn eines Afrikaners und einer Europäerin, mithin ein Mulatte war, sind die Nachrichten teilweise ungewiß. Sein soeben genannter Biograph

berichtet, daß es scheine, als ob Bridgetower 1779 oder 1780 in der polnischen Stadt Biala geboren und zuerst im Februar 1790 im Londoner Drury Lane-Theater als Solist aufgetreten sei. Hierzu ist zu bemerken, daß er nach Brenet (Les concerts en France) bereits im Frühjahr 1789 im Concert spirituel in Paris mit Beifall auftrat. Am 2. Juni des Jahres 1790 gab er mit dem gleichaltrigen Wiener Geiger Franz Clement unter dem Protektorat des Prinzen von Wales ein Konzert, worauf er Schüler Giornovichis und Barthelemons im Violinspiel und Attwoods in der Komposition wurde. Dann erhielt er eine Stelle als erster Violinist bei dem Prinzen von Wales. Außerdem war er mitwirkend bei den Haydn-Salomon-Konzerten in London beteiligt. 1802 ging er zu seiner Mutter nach Dresden und gab dort im Juli desselben Jahres sowie im März 1803 Konzerte. Zwei Monate später (17. oder 24. Mai) trat er in Wien, von Beethoven unterstützt, der mit ihm seine Sonate Op. 47 spielte, öffentlich auf. Diese Tatsache spricht für eine ungewöhnliche Künstlerschaft Bridgetowers, denn Beethoven hätte sich schwerlich dazu verstanden, mit einem Violinisten vom gewöhnlichen Schlage gemeinschaftliche Sache zu machen. Man glaubt, daß B. zwischen 1840 und 1850 gestorben sei. In London hatte er [1]) den Spitznamen: „abessinischer Prinz". Wie er zu seinem englischen Namen gekommen ist, weiß man nicht, wie denn auch sonst weitere Nachrichten über ihn fehlen.

Die Gebrüder Alfred und Henry Holmes, ausschließlich durch ihren Vater ausgebildet, gehören zu den begabtesten englischen Violinspielern der Neuzeit. Beide versuchten sich auch mehrfach in den höheren Kompositionsgattungen, und der jüngere Holmes veröffentlichte Violinsonaten von Händel, Corelli und Tartini in eigener Bearbeitung. Alfred H., geb. am 9. November 1837 in London, starb schon am 4. März 1876 in Paris, wogegen sein Bruder Henry, welcher ebendaselbst am 7. November 1839 geboren wurde, noch lebt. Beide Brüder produzierten sich vereint zum erstenmal im Juli 1847

---

1) Thayer (Beethovenbiographie II, Anhang 6) gibt an, daß der Vater Bridgetowers so benannt worden sei, der sich zu London in hohen Kreisen bewegt habe.

in einem Konzert im Haymarkettheater zu London und machten dann nach mehrjähriger Pause, inzwischen ihrem Studium weiterlebend, von 1855 ab mehrfache erfolgreiche Kunstreisen, die sie durch Deutschland, Österreich, Schweden, Dänemark, Holland und Frankreich führten. Henry Holmes wählte, nachdem er 1865 von Paris aus nochmals allein die skandinavischen Länder bereist hatte, London zu seinem ständigen Aufenthaltsort. Dort war er von 1883 bis 1893 als Lehrer des Violinspiels an dem neueröffneten „Royal College of Music" angestellt. Auch als Solist, Quartettspieler und Komponist ist er erfolgreich tätig.

Vorstehenden Männern sei noch ein in England geborener Künstler fremder Nationalität hinzugefügt. Es ist Thomas Pinto [1]).

Thomas Pinto war einer portugiesischen, nach Neapel übergesiedelten Familie entsprossen, die sich politischer Rücksichten halber nach England wandte. Schon vor Ablauf des 9. Lebensjahres spielte er nicht nur Corellische Stücke, sondern leitete auch das Orchester in Cecilia Hall zu Edinburg mit Geschick. Seit 1750 trat er in London häufig als Solospieler auf. Nach Gerbers Angabe war es Giardinis damals in London epochemachende Erscheinung (vgl. S. 159 d. B.), die Pintos Ehrgeiz für einige Zeit entflammte. Wirklich habe er in dieser Periode rasche Fortschritte gemacht und die schwersten Sachen vom Blatte spielen können. — Gerber fügt hinzu „ja gewöhnlich besser, als zum zweiten Male", was alles das sprunghafte, unmethodische Wesen Pintos ebensosehr wie sein violinistisches Talent kennzeichnet.

Pinto war auch Violinspieler im Kings-Theatre und Drury-Lane-Theatre. Weiterhin begab er sich nach Schottland. Hier starb

---

1) Georg Frederic Pinto und Carl Weichsel, die in früheren Auflagen ebenfalls hier ihren Platz hatten, wolle man jetzt unter ihren Lehrern Salomon und Cramer aufsuchen. G. F. Pinto angehend, wäre dem auf S. 263 über ihn Gesagten noch hinzuzufügen, daß Sandys und Forster (History of the violin) ihn auch als Schüler Viottis bezeichnen, worüber jedoch wie es scheint, keine Gewißheit herrscht. Dagegen wird von mehreren Seiten übereinstimmend angegeben, daß Pintos frühzeitiges Ende im wesentlichen seinem ausschweifenden Lebenswandel zuzuschreiben sei.

er gegen 1780. Der Künstler gebot über ein ungewöhnliches Talent, zog es aber vor, statt ausdauernden Studien sich den noblen Passionen hinzugeben. Pohl berichtet von ihm, daß er anstelle des Bogens nur zu häufig die Reitpeitsche schwang. Auch verstand er sich auf das Kunststück, das Notenblatt auf den Kopf zu stellen und die Noten in umgekehrter Ordnung und von unten nach oben zu lesen.

Über die von Pohl genannten englischen Violinspieler Jackson, Brown, Richards, Oliver, Smart, Abrams, Shaw, Shield, Crotch, Mason, Smith, Taylor und andere sind keine Nachrichten vorhanden.

2. Skandinavien.

Musikbegabter als Albions Söhne sind die skandinavischen Volksstämme. Wenn sich das Musikleben dieser Bewohner des nördlichen Europas im höheren künstlerischen Sinne erst verhältnismäßig spät entwickelte, so dürfte die Ursache davon wohl vornehmlich in der geographisch wenig begünstigten Lage zu suchen sein, welche eine schnellere Vermittelung der künstlerischen Errungenschaften Deutschlands, Italiens und Frankreichs wesentlich erschwerte. Für Dänemark allein lagen die Verhältnisse durch die Nachbarschaft Deutschlands und eine im Vergleich mit Schweden und Norwegen dichtere Bevölkerung günstiger. Nachdem die Dänen zu Anfang des 19. Jahrhunderts in verschiedenen Fächern der Kunst und Wissenschaft — es sei nur an Thorwaldsen, Oehlenschläger und Oerstedt erinnert — einen bedeutsamen Aufschwung genommen, ging aus ihrer Mitte, um sogleich die tüchtigste Kraft zu nennen, Niels W. Gade hervor, der unstreitig zu den besten Instrumentalkomponisten um die Mitte des 19. Jahrhunderts zählt.

Schon im 16. Jahrhundert war der Kopenhagener Hof bemüht, durch Herbeiziehung fremder, insbesondere niederländischer Künstler eine musikalische Pflanzschule in Kopenhagen zu gründen. Und auch im 17. Jahrhundert geschah dieses, zugleich mit besonderer Berücksichtigung der ausübenden Tonkunst. Nachdem der Sinn für Musik sich mehr und mehr verallgemeinert hatte, entstanden um die Mitte

des 18. Jahrhunderts in Kopenhagen auch stehende musikalische Vereine, welche zur Pflege der Kunst wesentlich beitrugen. Unter ihnen ist die 1744 errichtete „musikalische Societät“ zu erwähnen, welcher die „harmonische Gesellschaft“, der „Musikverein“, der „Cäcilienverein“ und endlich noch der „Konzertverein“ folgten. Die Entstehung der letzten vier Institute gehört dem vorigen Jahrhundert an. Seit 1865 besitzt Kopenhagen auch eine staatliche Musikschule.

Wie es scheint, wurde für die Kunst des Violinspieles in Dänemark der aus Schlesien herstammende und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts geborene deutsche Geiger Joh. E. Hartmann von belangreicher Bedeutung. Dieser Künstler, welcher nach Gerbers Bericht anfangs Konzertmeister in der herzoglichen Kapelle zu Plön war und 1768 mit derselben nach Kopenhagen in die Dienste des dortigen Hofes kam, starb 1791. Hartmann ist der Stammvater einer dänischen Musikerfamilie, deren Sprößlinge bis in die Gegenwart reichen und in der musikalischen Welt einen Namen von gutem Klang haben. Sein Sohn August war von 1800—1850 Organist an der Kopenhagener Garnisonkirche. Dieser ist der Vater des als Tonsetzer von seinen Landsleuten hochgeschätzten Johann Peter Emil Hartmann (geb. in Kopenhagen am 14. Mai 1805), Schwiegervater N. W. Gades. Und wiederum ein Sohn desselben ist der Komponist Emil Hartmann, geb. 21. Februar 1836 in Kopenhagen, gestorben ebenda am 18. Juli 1898, der mit einzelnen seiner zwar nicht durchaus eigenartigen, aber doch wohlgestalteten Werke auch in Deutschland Anerkennung gefunden hat.

Es ist nicht unwahrscheinlich, daß aus der Lehre des Seniors der Hartmannschen Familie Claus Schall, der erste bedeutende dänische Violinspieler, hervorging. Denn als Hartmann nach Kopenhagen kam, war Schall, geb. 1760, noch ein Knabe.

Claus Schall hatte über die Grenzen seines Vaterlandes hinaus nicht nur als Violinist, sondern auch als Tonsetzer guten Ruf. Er bereiste Deutschland, Italien und Frankreich und wurde, heimgekehrt, zum Konzertmeister der königlichen Kapelle ernannt. 1836 starb er in seinem Geburtsorte Kopenhagen. An Violin-

kompositionen gab er fünf Konzerte, Duetten und ein Heft Etüden heraus.

Unter seinen zahlreichen Schülern, von denen die meisten angeblich Mitglieder der Kopenhagener Kapelle wurden, ist Johannes Frederik Fröhlich hervorzuheben[1]).

Johannes Frederik Fröhlich, geb. 1806 zu Kopenhagen, hielt sich von 1829—31 im Auslande auf und wurde 1835 als Konzertmeister in der k. dänischen Hofkapelle angestellt. Ein nervöses Leiden nötigte ihn, bereits 1844 ins Privatleben zurückzutreten. Er starb 1860.

Außer diesen beiden Künstlern haben sich unter den Dänen in neuerer Zeit noch die Geiger J. F. Bredal, Lem, Lemming und H. Paulli hervorgetan.

Jvar Frederik Bredal wurde am 17. Juni 1800 zu Kopenhagen geboren, war zuerst Bratschist an der kgl. Kapelle, von 1843 an jedoch Konzertmeister und 1850 Chordirektor am Theater. Im Jahre 1863 pensioniert, starb er in seiner Vaterstadt am 25. März des folgenden Jahres.

Über Lem, Lemming und Paulli fehlen derzeit nähere Nachrichten.

Der früher an dieser Stelle erwähnte bedeutende dänische Geiger Waldemar Tofte ist jetzt bei den Schülern Joachims zu suchen.

Schweden besaß seit Mitte des achtzehnten Jahrhunderts zur Pflege der Tonkunst eine „harmonische Gesellschaft“. In der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts kamen dann noch ein Verein gleichen Namens, sowie seit 1860 eine „neue harmonische Gesellschaft“ und endlich auch noch ein „Musikverein“ hinzu. Alle diese Institute entstanden in Stockholm, wo auch seit 1771 die königl. Musikakademie ihren Sitz hat. Eine Oper wurde dort, gleichwie in Kopenhagen, zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts eingerichtet.

1) Wexschall, der in früheren Auflagen hier behandelt war, ist jetzt unter Spohrs Schülern zu finden (S. 464).

Vorzugsweise zeichnete sich Schweden seither in gesanglicher Beziehung aus: es gab der musikalischen Welt den Liederkomponisten Lindblad, sowie die in ihrer Art einzige Jenny Lind. Nicht gleiche Bedeutung erlangte es auf instrumentalem Gebiet, namentlich aber hinsichtlich des Violinspiels, wenn auch angenommen werden darf, daß in der Stockholmer Hofkapelle tüchtige Kräfte vereinigt waren und noch sind. Einen namhaften Geiger besaß Schweden ehedem in

Johann Friedrich Berwald, welcher am 4. Dezember 1787 in Stockholm geboren wurde und bei seinem, als Fagottist in dem dortigen Hofopernorchester angestellten Vater Violinunterricht erhielt. Dieser begann vor Ablauf des fünften Lebensjahres und entwickelte das Talent des Knaben so schnell, daß derselbe schon nach dreizehn Monaten öffentlich auftreten konnte. Bald darauf unternahm Berwald in Begleitung seines Vaters eine Kunstreise durch Schweden, Norwegen und Dänemark. Auch in der Komposition zeigte er frühzeitig gute Anlagen. Unter Anleitung Abt Voglers, der von 1786—1799 Hofkapellmeister in Stockholm war, schrieb er eine Symphonie, die in Ansehung seiner großen Jugend (Berwald war erst 9 Jahre alt) so gut ausfiel, daß sie nicht allein zu öffentlicher Aufführung gelangte, sondern auch die Belohnung des jugendlichen Komponisten mit einer eigens für ihn geprägten goldenen Medaille seitens der Stockholmer Musikakademie zur Folge hatte. Neben seinen Kompositionsversuchen setzte Berwald das Geigenstudium mit Vorliebe fort. Seine Fortschritte waren so bedeutend, daß sein Vater gegen Ende des 18. Jahrhunderts mit ihm eine Kunstreise ins Ausland antreten konnte, die ihn nach Rußland, Polen und Deutschland führte. 1806 wurde er zum königl. schwedischen Kammermusikus und 1834 zum Hofkapellmeister ernannt. Er starb am 28. Juni 1861 in Stockholm. Als Komponist hielt Berwald nicht, was er anfangs versprochen. Die wenigen von ihm erschienenen, meist der Kammermusik angehörenden Werke sind längst vergessen.

Später noch als das tonkünstlerische Leben Dänemarks und Schwedens kam dasjenige Norwegens in Fluß. Von Hause aus ist das Volk dieses Landes musikalisch wohl beanlagt. Zeugnis davon geben die norwegischen Tonsetzer Edvard Grieg und Johann Severin Svendsen. Vor allem der erstere, ein sehr begabter Komponist und bewußter Führer der jungen nordischen Schule auf Grund der von ihm stark betonten, eigenartigen, national-musikalischen Elemente seines Landes und Volkes, steht auch bei uns in hohem und verdientem Ansehen. Indessen gehören diese Männer der neuesten Zeit an, wie denn auch erst im vergangenen Jahrhundert musikalische Vereine in der Landeshauptstadt Christiania entstanden. Als solche sind anzuführen: das „musikalische Lyceum“, die „philharmonische Gesellschaft“ und der 1871 gegründete „Musikverein“.

Eine besondere Vorliebe besaßen die Norweger von jeher für die Streichinstrumente, von denen die „Handangerfen“, sowie die „Gigja“ und „Fidla“, sämtlich geigenartige Tonwerkzeuge, zu nennen sind. Dennoch verblieb die Behandlung dieser Instrumente, welche die Spieler sich angeblich mehrenteils selbst verfertigen sollen, lange auf einem naturalistischen Standpunkt. Daß aber eine ungewöhnliche Begabung gerade für eine derartige musikalische Betätigung im Volke steckt, beweist die Erscheinung eines Geigers von so außerordentlichem Talent, wie Ole Bull es war.

Ole Bornemann Bull, geb. 5. Februar 1810 zu Bergen in Norwegen, gehört zu den renommiertesten Virtuosen der Neuzeit. Man hat ihm häufig den Hang zu gewissen Charlatanerien vorgeworfen. Freilich war dieser Kraftmensch weder ein normaler Violinspieler, noch ein guter Musiker in des Wortes eigentlicher Bedeutung. Ole Bull, ein Autodidakt von durchaus eigentümlicher Färbung, hatte sich sein eigenes Ideal gebildet und dasselbe so rücksichtslos verfolgt, daß er im Streben nach Originalität auf Seltsamkeiten und Spielereien geriet, die mit der gediegenen tonkünstlerischen Richtung stark kontrastieren. Sein Talent für die Violine war ohne Frage höchst bedeutend; er besaß eine glänzende Technik, die er übrigens trotz aller gegen seine Leistungen erhobenen Bedenken nicht selten auf schöngeistige Art zu verwerten wußte. In seiner Kantilene

— wie diese an sich in musikalischer Hinsicht auch immer beschaffen sein mochte — gebot Ole Bull über einen schwärmerisch elegischen Ausdruck, der in seiner warm empfundenen Sinnigkeit etwas Gemütbestrickendes hatte. Hier erschien er wie eine Art Volkssänger, der in geistig belebten Weisen von nordischer Naturpoesie erzählte. Sonsthin ließen seine Leistungen, in mancher Beziehung an Paganini erinnernd, den Hang zu abenteuerlich Phantastischem erkennen, der auch sein äußeres Leben und Treiben charakterisierte. Schon die aparte, vom Herkommen abweichende Einrichtung seiner Violine, deren Aptierung durch den flach geschnittenen Steg das mehrstimmige Spiel, allerdings auf Kosten eines voluminösen und energischen Tones, begünstigte, sowie der ungewöhnlich lange und schwere Bogen legten Zeugnis davon ab. Bemerkenswert ist hierbei, daß Ole Bull diese Abnormitäten nicht nur seiner Individualität angemessen fand, sondern sie überhaupt für allein richtig und zweckmäßig hielt.

Über seine Leistungen besitzen wir ein Urteil Spohrs aus dem Jahre 1838, welches folgendermaßen lautet: „Sein vollgriffiges Spiel und die Sicherheit der linken Hand sind bewundernswürdig, er opfert aber, wie Paganini, seinen Kunststücken zu viel Anderes des edlen Instrumentes. Sein Ton ist bei dem schwachen Bezug schlecht, und die A- und D-Saite kann er bei dem fast ganz flachen Stege nur in der unteren Lage und pp gebrauchen. Das giebt seinem Spiel, wenn er nicht seine Kunststücke loslassen kann, eine große Monotonie. Wir erfuhren dies bei zwei Mozart'schen Quartetten, die er bei mir spielte. Er spielt übrigens mit vielem Gefühl, doch nicht mit gebildetem Geschmack."

Ole Bull, von seinen Eltern für die theologische Laufbahn bestimmt, zeigte schon im zarten Kindesalter große Anlage und Neigung für das Violinspiel. Um die Vorliebe zur Musik nicht überwiegend werden zu lassen oder gar stillschweigend zu begünstigen, nahm sein Vater ihm das Instrument weg, auf dem er seine Übungen anstellte. Allein dies hatte nur zur Folge, daß des Knaben Leidenschaft für die Tonkunst wuchs und daß er heimlich musizierte. Unter diesen Umständen erreichte Ole Bull das achtzehnte Lebensjahr, in welchem er die Universität Christiania bezog. Hier gewann das Violinspiel erst

recht die Oberhand; das Brotstudium wurde vernachlässigt, und der Student konnte sich kaum bis zum Bakkalaureat emporschwingen. Inzwischen war er so weit auf der Geige vorgeschritten, um sich öffentlich hören lassen zu können. Dies geschah mit so gutem Erfolg, daß der junge Mann lauten Enthusiasmus bei seinen Landsleuten erregte, und der letztere scheint für die weitere Gestaltung seines Lebens entschieden zu haben. Denn von nun ab gab er sich offen und ohne Rückhalt der Kunst hin. Im Jahre 1829 ging er gegen den Willen seiner Eltern zu Spohr nach Kassel, dessen Gönnerschaft er für seine künstlerische Ausbildung in Anspruch zu nehmen beabsichtigte. Der kühle Empfang jedoch, den er im Hinblick auf seine eigentümliche, damals schon zum Durchbruch gekommene Richtung bei dem Großmeister des deutschen Violinspiels fand, bewog ihn, diesen Gedanken aufzugeben. So blieb Ole Bull auch ferner, wenn man von der kurzen Lehrzeit absieht, die er bei Werschall in Kopenhagen genossen, auf die autodidaktische Förderung angewiesen. Er vermochte sich indessen dabei nicht den Nachteilen der Einseitigkeit und Exklusivität zu entziehen, welche die Selbstbelehrung in gewissen Jahren nicht selten mit sich bringt, und dieses um so weniger, als er die Traditionen der methodischen Violinbehandlung nur bedingungsweise berücksichtigte.

Unschlüssig, ob er die Kunst wirklich noch als Lebensberuf weiter treiben solle oder nicht, wandte Ole Bull sich von Kassel nach Göttingen. Zu jener Zeit war Paganini in Deutschland erschienen, der den Jüngling mächtig anzog. Ole Bull verfolgte ihn auf seinen Reisen und kam auf diese Weise 1831 nach Paris. Über seinen ersten Aufenthalt daselbst sind die Nachrichten wenig zuverlässig. Man weiß nur, daß der Fremdling, entblößt von pekuniären Mitteln, dort längere Zeit hindurch mit der Misère des Daseins zu kämpfen hatte. Es wird erzählt, er sei nach mannigfachen Mißgeschicken eines Tages seiner geringen Habe, zu welcher vor allem seine Violine gehörte, beraubt worden. Dieser Vorfall habe ihn zu dem verzweifelten Entschluß gebracht, seinem Leben in den Fluten der Seine ein Ende zu machen. Wirklich sei er ins Wasser gesprungen, doch von Vorübergehenden gerettet worden. Eine zufällig

hinzugekommene Dame von Stande habe sich dann wegen einer auffallenden Ähnlichkeit mit ihrem verstorbenen Sohne seiner angenommen und ihm eine sorgenfreie Existenz gewährt. Gewiß ist, daß Ole Bull, nachdem er längere Zeit in Paris gelebt, dort mit Glück öffentlich auftrat und dann die Schweiz und Italien bereiste. 1835 kehrte er nach Paris zurück, ging darauf nach England, Belgien, Spanien, Deutschland und Rußland und begab sich endlich 1838 wieder mit erklecklichem, aus seinen Konzerten gezogenem Gewinn in die nordische Heimat.

Im Jahre 1840 erschien Ole Bull neuerdings in Deutschland. Auch Dänemark und Schweden besuchte er. Dann zog er (1844) nach Amerika und erwarb dort während eines mehrjährigen Aufenthaltes als Konzertspieler ein bedeutendes Vermögen. 1847 tauchte der Virtuose wieder in Paris auf, und 1848 begab er sich aufs neue nach seiner Vaterstadt, für die er ein Nationaltheater ins Leben zu rufen bemüht war. Differenzen, die er dabei mit der Behörde hatte, bewogen ihn, sich von dem Unternehmen zurückzuziehen und 1852 wiederum nach Amerika auszuwandern. Diesmal hielt er sich längere Zeit in Pennsylvanien auf, um eine Kolonie für skandinavische Auswanderer zu gründen. Zu solchem Zweck erwarb er große Strecken Landes für seine Rechnung, wurde aber dabei um den größten Teil seines Vermögens gebracht, indem der betrügerische Agent ihm Grund und Boden verkauft hatte, ohne darüber disponieren zu können.

Vom Jahre 1857 ab lebte Ole Bull in seiner Heimat völlig abgeschieden von der musikalischen Welt. Seit 1865 trat er indessen wieder hier und da, namentlich in Deutschland, aber auch in Frankreich und Spanien als Konzertspieler auf, ohne jedoch den Enthusiasmus, welchen er früher erregt, noch einmal wachrufen zu können. Ende 1867 schiffte er sich zum dritten Male nach Amerika ein, wohin er sich, nachdem er in die Heimat zurückgekehrt war, weiterhin noch wiederholt begab. Er starb am 17. August 1880 auf seiner Villa Lysoéa bei Bergen.

Ole Bulls Kompositionen, die zum Teil veröffentlicht wurden, sind, mit besonderer Berücksichtigung der Individualität des Autors, lediglich auf den virtuosen Effekt berechnet.

3. Die slavischen Länder.

Vorzügliche musikalische Anlagen, namentlich in betreff des Violinspiels, zeigen die slavischen Völker. Weltbekannt und berühmt ist das Musiktalent der Böhmen, welche sich auch vor allen Stämmen der slavischen Nationalität durch eine stattliche Reihe bedeutender Tonkünstler auszeichneten.

Die Blüte der böhmischen Tonkunst begann sich auf hervorragende Weise jedoch erst im Laufe des achtzehnten Jahrhunderts zu entwickeln. Damals entstanden in Nacheiferung des Wiener Kunstmäcenatentumes die Privatkapellen des böhmischen Adels [1]), welcher sich späterhin noch das Verdienst erwarb, die am 30. März 1811 eröffnete Prager Musikschule ins Leben zu rufen.

Zu den bemerkenswertesten Komponisten Böhmens gehören Johann Dismas Zelenka, Johann Wenzel Tomaczek, Wenzel Heinrich Veit, Johann Friedrich Kittel, Smetana und gegenwärtig Anton Dvořák.

Glücklicher als in der Tonsetzkunst waren die Böhmen bezüglich des Instrumentenspiels. Aus ihrer Mitte ging eine Reihe vorzüglicher Bläser, Klavierspieler, Violoncellisten und Geiger hervor. Einige ihrer Violinisten des 18. Jahrhunderts, wie die Bendas und Stamitz', haben bereits in den vorhergehenden Abschnitten über Deutschland Berücksichtigung gefunden, teils weil sie sich unter den Einflüssen des germanischen Geistes heranbildeten, teils weil sie in den Entwickelungsgang des deutschen Violinspieles bestimmend mit eingriffen. Außer denselben sind noch zu verzeichnen: Czarth (Zarth), Praupner, Kalliwoda, Slawjk, Pechatschek, Bennewitz, Hřimaly, Rebiček, Zajic, Skalitzky, Weber, Halič und Ondriček.

Georg Czarth (auch Tzarth, Zarth), geb. 1708 in dem böhmischen Orte Deutschbrod, hatte zuerst bei einem Musiker namens Timmer und dann bei Rosetti Violinunterricht, wozu auch der Flötenunterricht Biarellis kam. In Begleitung Franz Bendas, mit dem er befreundet war, begab er sich nach Warschau, wo er beim

1) Vergl. S. 294.

Starost Suchaczewski in Dienst trat[1]). 1733 wurde er in der Kapelle des Königs von Polen angestellt; doch blieb er in derselben nur ein Jahr, nach dessen Ablauf er in das Orchester des Kronprinzen von Preußen trat, von dem er bei Friedrichs Thronbesteigung (1740) der Berliner Hofkapelle zugeteilt wurde. 1760 folgte er einer Berufung als erster Violinist des Kurfürsten von der Pfalz nach Mannheim. Hier blieb er bis zu seinem 1774 erfolgten Tode. Es erschienen von ihm verschiedene Violinkompositionen, auf deren Titel sein Name in verdeutschter Schreibweise als „Zarth" figuriert.

Wenzeslaus Praupner, am 18. August 1744 zu Leitmeritz geboren, zeichnete sich schon in jungen Jahren als Violinspieler aus. Später widmete er sich, nachdem er seine Absicht, Theologie zu studieren, aufgegeben hatte, vorzugsweise dem Kompositions- und Direktionsfach. 1794 wurde er Chorregent bei der Theinkirche in Prag. Er starb am 2. April 1807.

Franz Pechatschek, der Sohn des zu Wildenschwert in Böhmen 1763 geborenen Violinspielers und Walzerkomponisten Pechatschek, welcher Orchesterdirektor am Kärnthnertortheater zu Wien war und 1821 starb, gehörte zu den beliebtesten Geigern der Kaiserstadt im Anfange des vorigen Jahrhunderts. Er wurde 1795 (nach Hanslick 1793) in Wien geboren, war der Schüler seines Vaters und trat mit demselben schon 1803 zu Prag öffentlich auf. Zwei Jahre später debütierte er mit Glück in Wien in einem Prater-Konzert. Nachdem er eine Zeitlang zweiter Konzertmeister im Theater an der Wien gewesen, wurde er 1818 Mitglied der Hannoverschen Kapelle. Während der Jahre 1824—1825 befand er sich auf Kunstreisen, namentlich in Süddeutschland, und 1827 folgte er dem Rufe als Konzertmeister nach Karlsruhe. In dieser Stellung verblieb er bis zu seinem Todestage, dem 15. September 1840. Pechatschek vertrat als Violinspieler, wie aus seinen schnell veralteten Kompositionen ersichtlich ist, die virtuose Richtung. An seinem Spiel wurde die Keckheit und Unfehlbarkeit der Technik gerühmt. Doch vermochte er in Paris (1832) nach Paganini nicht durchzudringen, wie Fétis berichtet.

---

1) Vgl. S. 251.

Miroslaw Weber, zu Prag am 9. November 1854 geboren, war vom sechsten Jahre an der Schüler seines Vaters, des geschätzten Orchesterdirektors am königl. Landestheater der böhmischen Hauptstadt. Schon nach zweijähriger Übung konnte er vor dem Kaiser Ferdinand auf Schloß Reichstadt spielen. Durch dieses geglückte Debüt ermuntert, unternahm er mehrfach während der Wintermonate 1863—1864 kleinere und größere Kunstreisen im engeren und weiteren Vaterlande. Dann besuchte er bis zum Jahre 1868 die Prager Orgelschule, in welcher er auch Kompositionsunterricht erhielt, und hierauf noch die obere Klasse des Prager Konservatoriums. 1873 mit dem Zeugnis der Reife entlassen, fand Weber zunächst als Solospieler ein Engagement in der Hofkapelle zu Sondershausen. Dort erhielt er durch den Konzertmeister Uhlrich Anregung, sich mit den Schätzen der Kammermusik gründlich bekannt zu machen. Nach vorübergehender Tätigkeit als Orchesterdirektor beim königl. böhmischen Theater seiner Vaterstadt im Sommer 1874, nahm er seinen Aufenthalt nochmals in Sondershausen, worauf er im September 1875 als erster Konzertmeister an das Darmstädter Hoftheater berufen wurde. Von 1880 ab versah er hier auch zugleich das Amt des zweiten Operndirigenten. Am 1. Juni 1883 trat er als erster Konzertmeister und zweiter Operndirigent beim Wiesbadener Hoftheater in die bis dahin von Rebiček bekleidete Stellung, welche ihm unter etwa dreißig Bewerbern zuerkannt wurde. 1889 wurde er dort kgl. Musikdirektor. Doch gab er 1893 seine Stellung auf und ging als kgl. Konzertmeister nach München, wo er noch wirkt. Auch als Leiter eines daselbst von ihm gegründeten Streichquartettes sowie als Komponist hat er Erfolge aufzuweisen.

Die früher hier genannten weiteren Geiger böhmischer Abkunft, Kalliwoda, Slawjk, Bennewitz, Rebiček, Hřimaly, Zajic, Skalitzky, Ondriček und Halik, sind jetzt mit Ausnahme des letzteren (neue Berliner Schule) sämtlich bei der Prager Schule zu suchen.

Kaum minder musikbegabt als die Böhmen, sind die Polen. Wenn sie bisher nicht vermochten, sich in einer ihrer Befähigung

entsprechenden Weise geltend zu machen, so lag dies hauptsächlich im Mangel eines öffentlichen nationalen Kunstlebens von höherer Bedeutung, der seinen Grund wiederum in der durch eine unglückliche politische Vergangenheit bis zu einem gewissen Grade gehemmten Geisteskultur hatte. An Versuchen, die Musikpflege in Polen zu heben und zu fördern, hat es freilich in der Neuzeit nicht gefehlt. So bildete sich zu Warschau im neunzehnten Jahrhundert ein Musikverein, und auch eine Musikschule wurde dort 1821 errichtet. Doch waren die Erfolge dieser Anstalten bis jetzt nicht durchgreifend. Immer nur vereinzelte Talente machten sich geltend. Unter ihnen bildet Fr. Chopin einen Glanzpunkt. Wie wenig diesen Künstler die musikalische Atmosphäre seines Vaterlandes anmutete, beweist der Umstand, daß er dasselbe als Jüngling verließ, um für immer in Paris seinen Wohnsitz zu nehmen.

In neuerer Zeit machte sich unter den Polen Stanislaus Moniuszko als Komponist vorteilhaft bekannt. Doch war sein Talent nicht stark genug, um den Weg über die Grenzen seines Vaterlandes hinaus zu finden. Dagegen haben die Polen eine Reihe namhafter ausübender Künstler aufzuweisen, unter denen als Violinisten hervorzuheben sind:

Wanski, Yaniewicz, Lipinski, Servaczinski, Baranowski, Kontski, Taborowski, Wieniawski, Maszkowski, Lotto, Barcewicz, Maciciowski, Frieman, Laba, Krankowicz und Biernacki[1]).

Felix Yaniewicz, geb. gegen 1750 zu Wilna, wirkte einige Zeit am Hofe des Königs Stanislaus zu Nancy. Gegen 1770 ging er nach Paris, 1776, nachdem er in Italien gewesen, wandte er sich nach London; dort wurde er Orchesterchef bei der italienischen Oper. 1787 trat er im Concert spirituel in Paris auf. Nach Pohls Mitteilungen wäre Yaniewicz noch beim Ausbruch der Revolution in Paris gewesen und hätte durch sie seine ganze Habe verloren.

---

1) Von diesen sind Wanski, Taborowski, Wieniawski, Lotto und Frieman bereits in der Pariser Schule besprochen worden, Maszkowski und Maciciowski haben bei der Kasseler, Barcewicz bei der Prager Schule Aufnahme gefunden. Die übrigen folgen hier.

Es wird Daniewicz ein solides, warm empfundenes Spiel mit dem Bemerken nachgerühmt, daß er besonders stark in Oktavenläufen gewesen sei.

Weitaus der bedeutendste polnische Violinist war Carl Josef Lipinski, gleich ausgezeichnet durch imponierende Geigenbehandlung, wie durch Originalität des Ausdrucks. Geboren am 30. Oktober oder am 4. November 1790 zu Radzyn, einem Städtchen in der Woiwodschaft Podlachien (Gouvernement Lublin), bildete er sich auf dem Wege des Selbststudiums; denn die Anleitung, welche er in früheren Jahren von seinem Vater, einem Naturalisten, auf der Violine erhielt, ist kaum in Anschlag zu bringen [1]. Bald war der talentvolle Knabe seinem Lehrmeister entwachsen und damit einzig auf die eigene Kraft angewiesen. Sein glücklicher künstlerischer Instinkt bewahrte ihn hierbei vor jenen Fehlgriffen, denen gerade begabte Naturen unter solchen Umständen so leicht ausgesetzt sind. Als er das zehnte Jahr erreicht hatte, fand eine zeitweilige Unterbrechung seiner Violinübung statt, ohne indes seine musikalische Entwicklung zu benachteiligen. Er griff plötzlich zum Violoncell, dessen kräftiges Tonvolumen ihn besonders anzog. Jedoch kam ihm gelegentlich der Gedanke, daß ein Violinspieler bessere Aussichten auf Erfolg habe als ein Cellist, und so kehrte er alsbald wieder zu dem ersteren Instrumente zurück. Übrigens hegte er die Überzeugung, daß er der Beschäftigung mit dem Violoncell die energische Bogenbehandlung zu verdanken habe, welche seinem Spiele eigen war.

Im zwanzigsten Lebensjahre hatte sich Lipinski so weit ausgebildet, daß ihm das Konzertmeisteramt am Lemberger Theater anvertraut werden konnte. Zwei Jahre später (1812) vertauschte er diese Stellung mit dem Kapellmeisterdienst an derselben Anstalt, den er bis 1814 versah. Während dieser vierjährigen Lemberger Wirksamkeit fand er reichlich Gelegenheit, seine künstlerischen Anlagen allseitig zu entwickeln und zu steigern. Ganz seinem Berufe hingegeben, studierte er alle neuen deutschen, französischen und italienischen Opern

1) Die obigen Angaben wurden mir von Lipinski selbst einige Jahre vor seinem Tode zuteil.

der damaligen Zeit aufs sorgfältigste ein. Da dies, wie früher vielfach üblich, mit Hilfe der Violine geschah, so war er, um seinem Sängerpersonale die Harmoniefolgen anzudeuten, häufig genötigt, von dem doppelgriffigen Spiel Gebrauch zu machen. Diesem Umstande verdankte er nach und nach eine ungemeine Gewandtheit und Sicherheit im mehrstimmigen Spiel, welches eine Hauptstärke seiner Leistungen war.

Nachdem Lipinski von seiner Wirksamkeit am Lemberger Theater zurückgetreten war, widmete er sich mit erneutem Eifer dem Studium der Geige. Hierzu dienten ihm vorzugsweise die Violinkonzerte der gediegenen Richtung, namentlich aber Tartinis und Viottis Sonaten und Konzerte. Auch selbstschöpferisch versuchte er sich durch Anfertigung von Solostücken, Ouvertüren und Operetten. Unter diesen Umständen kam das Jahr 1817 heran, in welchem die Kunde von Paganinis aufsteigendem Stern aus Italien nach dem nördlichen Europa herüberscholl. Auch nach Lemberg drang sie, und Lipinski wurde so sehr davon berührt, daß er sofort beschloß, sich auf den Weg nach dem Süden zu machen, um selbst die Wunder zu sehen und zu hören, welche von dem Italiener berichtet wurden. In Mailand angelangt, erfuhr er, daß Paganini in Piacenza war. In letzterer Stadt traf er gerade zu einem Konzert desselben ein. Lipinski hörte und staunte, während das zahlreich anwesende Publikum die frappanten Leistungen des Virtuosen bejubelte. Als aber Paganini ein Adagio gespielt hatte, war er der einzige, welcher seinen Beifall kundgab. Dies zog die Augen aller auf den Fremdling; man sprach ihn an, und als er gemeldet, daß er aus weiter Ferne hergekommen sei, um Paganini zu hören, begleitete man ihn sogleich zu dem Maestro, um diesem einen so enthusiastischen Kunstgenossen zuzuführen. Des folgenden Tages machten beide Männer nähere Bekanntschaft, und nachdem Paganini seinen Bewunderer gehört, musizierte er nicht allein täglich mit demselben, sondern trug auch in zweien seiner öffentlichen Produktionen mit ihm Doppelkonzerte vor, eine Tatsache, die wesentlich dazu beitrug, daß Lipinski nach erfolgter Heimkehr überall mit besonderer Auszeichnung empfangen wurde. Welche Schätzung ihm aber Paganini zuteil werden ließ, geht daraus hervor, daß Lipinski

die Aufforderung erhielt, mit ihm vereint eine Kunstreise durch ganz Italien zu machen. Hiervon sah er indessen ab, da es ihn länger als erwünscht von der Heimat und seiner Familie entfernt gehalten hätte.

Während seines Aufenthaltes in Italien war Lipinski bemüht, die nur noch spärlich vorhandenen Traditionen der Paduaner Schule zu eigener Belehrung zu sammeln. Daß er in Triest die Bekanntschaft eines Tartinischen Schülers machte und durch diesen Aufschlüsse über des Meisters Spielweise erhielt, von der er einen klaren, mitteilbaren Begriff hatte, ist bereits früher gesagt worden [1]).

Nachdem Lipinski wiederum einige Zeit in Lemberg zugebracht, begab er sich auf größere Kunstreisen. 1821 war er in Deutschland, 1825 in Rußland. Überall erntete er ungeteilte Anerkennung und bald wurde sein Name mit Auszeichnung in der europäischen Kunstwelt genannt. Im Jahre 1829 traf er durch Zufall zum zweiten Male mit Paganini in Warschau zusammen. Doch war diese Begegnung beider Künstler keine so angenehme, wie die erste. Zu jener Zeit lebte in Polens Hauptstadt ein italienischer Gesanglehrer namens Soliva. Dieser machte zugunsten seines Landsmannes Partei gegen Lipinski und suchte namentlich dessen Auftreten durch mancherlei Intriguen zu verhindern, angeblich, um hinterher behaupten zu können, Lipinski habe die Rivalität seines Kunstgenossen gescheut. Lipinski beeilte sich um so mehr, ein eigenes Konzert zu veranstalten, als er sich sagen durfte, daß seine von Paganinis Kunst völlig abweichende Richtung jede Nebenbuhlerschaft ausschloß, worauf ihm von der anderen Seite bemerkt wurde, er möge sich's wohl überlegen, einen Wettkampf zu wagen, da Paganini als ein siegreicher „Achilles" unter den Violinspielern anerkannt sei. Lipinski ließ sich dadurch nicht einschüchtern, sondern antwortete: „Man wisse wohl, Achilles sei ein starker Held gewesen, habe aber eine verwundbare Ferse gehabt". So ließen sich beide Männer hören. Ein Wortstreit in den Warschauer Zeitungen darüber, wem die Palme des Vorranges gebühre, bildete das Ende dieser Parteiplänkelei.

---

1) S. S. 142.

Bis zum Jahre 1835 verweilte Lipinski abermals in Lemberg, mit ganzer Hingebung seinen Studien lebend. Alsdann trat er eine zweite größere Kunstreise an, die ihn nach Deutschland, Frankreich und England führte. Im Jahre 1836 kehrte er über Leipzig in seine Heimat zurück. In der genannten Stadt beteiligte er sich bei der Konkurrenz um die durch Matthäis Tod erledigte Konzertmeisterstelle, jedoch ohne Erfolg, da man sich zugunsten Ferdinand Davids entschied. Dann machte er in der Folgezeit Konzertreisen durch Rußland und Österreich. Im Jahre 1839 erhielt er die Berufung als Hofkonzertmeister nach Dresden. Er trat seine Stellung am 1. Juli desselben Jahres an und widmete sich ihr mit voller Hingebung. Gegen 1860 begann seine Leistungsfähigkeit und Lebenskraft merklich zu sinken. Er wurde von einem Gichtleiden befallen, welches ihn endlich völlig am Violinspiel hinderte. Vergeblich brauchte er wiederholt die Teplitzer Bäder, und obwohl geistig immer noch rege, ging er doch unverkennbar seinem Ende entgegen. Er starb am 16. Dezember 1861 auf seinem Landgute Urlow bei Lemberg, wohin er sich im Sommer zuvor begeben hatte.

Lipinski war ein sehr hervorragender Violinspieler von eigentümlichster Begabung. Zwar gebot er weder über einen schönen, schnellen Triller noch über das Staccato, doch wurden diese Mängel bei seinen Leistungen weniger fühlbar, da er sie teils durch geistige, teils durch gewisse technische Vorzüge zu ersetzen wußte. Dahin gehörten ein breiter markiger Ton von durchdringendem Timbre, eine große Gewandtheit in Doppelgriffen, Oktavengängen und Akkorden, sowie eine schöne Intonation. Die Bogenführung hatte etwas langsam Gewichtiges, wie dies bei allen Geigern bemerkbar ist, die auf die Erzeugung großer Tonbildung bedacht sind. Und gerade in dieser Beziehung leistete Lipinski Außerordentliches. Der „große Ton" war sein Ideal: er wurde in seinen späteren Lebensjahren zu einer Art Monomanie für ihn, da er fast alles, selbst dasjenige, was eine entgegengesetzte Behandlung erfordert, mit breitem, wuchtigem Strich spielte. Dies beeinträchtigte denn auch schließlich, als die Elastizität und Geschmeidigkeit des Handgelenks nachließ, einigermaßen seine Vorträge, welche dadurch etwas Schwerfälliges, Sprödes annahmen.

Seit seiner Niederlassung in Dresden war Lipinski neben den dienstlichen Pflichten hauptsächlich als Interpret der klassischen Kammermusik tätig. Er bereicherte das Musikleben der sächsischen Residenz während einer langen Reihe von Jahren durch regelmäßige Quartettakademien. Vorzugsweise glänzte er in der Wiedergabe Beethovenscher Schöpfungen, denen er sich nebst der Bachschen Musik mit ausgesprochener Vorliebe hingab. Die Werke dieser Meister gewährten ihm mehr als andere die Möglichkeit, seine individuellen Eigenschaften in wirksamer Weise zu entfalten, insbesondere die Neigung zu subjektiver, mystisch gefärbter Gefühlsvertiefung, zu starken Accenten und Betonungen, sowie zu überwallendem, pathetisch gehaltenem Ausdruck. Sein phantasieanregendes Spiel eignete sich deshalb weniger für das harmonisch Vollendete, plastisch Abgerundete, als für den geistreichen Vortrag des Einzelnen, Besonderen. Einen ähnlichen Eindruck empfing man auch im persönlichen Verkehr mit Lipinski. Er ließ es im Laufe der Unterhaltung nie an ungewöhnlichen Gedanken, sowie an geistreichen Parallelen und Antithesen fehlen, ohne doch in einen gleichmäßigen Redefluß zu geraten. Dabei waren seine oft treffenden Vergleiche und originellen Äußerungen über Musik und Musiker nicht frei von Schroffheit und einseitiger Übertreibung. Doch lag jeder Bemerkung seinerseits ein tieferer Sinn zugrunde, der zugleich Zeugnis von einer echt künstlerischen und edlen Richtung gab [1]).

Unter den Violinkompositionen, welche Lipinski veröffentlichte, heben sich das Militärkonzert (D-dur) durch die interessant und wirksam geführte Solostimme, sowie die charakteristischen G moll-Variationen vorteilhaft hervor. Die von ihm im Verein mit Klengel veranstaltete Ausgabe der Bachschen Sonaten für Klavier und Violine [2]) läßt in betreff der Bezeichnungen überall den denkenden Künstler erkennen, doch entsprechen die hinzugefügten Vortragszeichen und Stricharten nicht durchaus dem Geiste der Bachschen Musik.

---

1) Vgl. über Lipinski auch des Verfassers: „Aus siebzig Jahren" (Stuttgart u. Leipzig 1897).

2) Leipzig bei Peters.

Stanislaus Servaczinski, geb. 1791 zu Lublin, erhielt frühzeitig von seinem Vater Violinunterricht. Nach seiner Ausbildung wirkte er in Lemberg. Von dort begab er sich 1831 über Wien nach Italien, vielfach als Konzertspieler auftretend. 1833 übernahm er am Ofener Theater die Konzertmeisterstelle. Nächst dem Solospiel ließ er es sich dort auch angelegen sein, die Meisterwerke der Kammermusik in regelmäßigen Quartettakademien zur Geltung zu bringen. Im Jahre 1837 kehrte der Künstler nach seinem Vaterlande zurück, und war in demselben weiterhin hauptsächlich als Konzertist tätig. Er starb zu Lublin 1862. In der Wiener Musikzeitung vom Jahre 1821 (S. 588) findet sich über ihn die Bemerkung, daß sein Spiel tändelnd, mehr brillant und mit vielen Verzierungen geschmückt gewesen sei, sowie daß er besonders Mayseder'sche Kompositionen mit Geschmack und Fertigkeit vorgetragen habe. Als Komponist machte sich Servaczinski nur durch die Veröffentlichung einiger Violinsolos, sowie einer Operette „Tadeusz Chwalibóg" bekannt.

Kazimir Baranowski, geb. 1820 zu Warschau, ein tüchtiger, solider Violinist und Konzertmeister am Theater seiner Vaterstadt, starb 1862.

Apollinaire de Kontski, gleichfalls in Warschau am 23. Oktober 1823 (oder 1825) geboren, machte seine Studien in Paris unter Leitung seines ältesten Bruders. Später gab er sich der Paganinischen Richtung hin. Seine Technik war sehr bedeutend, wurde aber von ihm ohne Geschmack und künstlerische Würde zu ausschließlich virtuosen Effekten gebraucht. 1848 war er auf einer größeren Kunstreise, die ihn auch nach Deutschland führte. Nachdem er dann von 1853—1861 als kaiserl. Kammervirtuos in Petersburg tätig gewesen war, übernahm er die Leitung der Warschauer Musikschule, welcher er bis zu seinem am 29. Juni 1879 erfolgten Tode vorstand. Seine Violinkompositionen sind wertlos.

Über die drei letztgenannten polnischen Violinspieler **Lada**, **Krankowicz** und **Biernacki** sind Nachrichten nicht vorhanden.

Auch die Russen entbehrten bis in die Neuzeit hinein eines wahrhaft nationalen Kunstlebens: Männer wie Bortnianski (für den Kirchenstil) und Glinka (für die weltliche Musik) waren vereinzelte Erscheinungen, welche keinen nachhaltigen allgemeineren Aufschwung ihres Vaterlandes in tonkünstlerischer Beziehung zuwege zu bringen vermochten. Die Musik, welche allerdings in gewissen Kreisen der vornehmen russischen Gesellschaft eine bedeutende Rolle spielte, befand sich zur Hauptsache in den Händen fremder Künstler. Insbesondere war Petersburg in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, gleich Paris und London, ein Sammelplatz für ausländische Kunstzelebritäten. Aber auch Orchestermusiker, namentlich deutsche, zogen in großer Zahl dahin, weil ihnen in Ermangelung ausreichender einheimischer Kräfte sehr günstige Bedingungen gestellt wurden. Die russische Hauptstadt besaß infolgedessen ein reges musikalisches Treiben, es war aber eben zum großen Teil ein erborgtes, künstliches. Inzwischen ließ man es nicht an Versuchen fehlen, einheimische Talente heranzubilden, um sich vom Auslande mehr und mehr unabhängig zu machen. Hierzu gehörte die 1772 erfolgte Begründung eines „musikalischen Klubs“ in Petersburg. Ihm schloß sich die 1802 begründete „Philharmonische Gesellschaft“ an. Dieses Institut löste sich 1851 auf, wurde aber 1859 unter der Bezeichnung „Russische Musikgesellschaft“ wiederum ins Leben gerufen. Dasselbe stellte sich die Aufgabe, einheimische Kräfte im Lande auszubilden oder auch zur Ausbildung in die Fremde zu schicken, sowie durch Aufführung guter Musik den Sinn für dieselbe in weiteren Kreisen zu verbreiten. In den größeren Städten des Reiches richtete die „Russische Musikgesellschaft“ Zweigvereine ein. Auch wurden in Petersburg (1862) und in Moskau (1866) Musikschulen eröffnet.

Alle diese Unternehmungen waren, wenn auch nur sehr allmählich, von Erfolgen begleitet. Wie der russischen Literatur, hat man im westlichen Europa neuerdings begonnen, auch der russischen Tonkunst mehr und mehr Aufmerksamkeit zu schenken. Gilt dies auch vorläufig noch nicht von der Oper (wie z. B. Alexander Serow (1820—1871) noch wenig bei uns genannt wird), so doch desto mehr von der Instrumentalmusik, wie eine Erinnerung an die Namen

Glasunow oder Rimsky-Korsakow, ganz besonders aber Peter Tschaikowski (geb. 25. Dezember 1840, gest. 6. November 1893) deutlich macht. Des letzteren Konzerte, Kammermusik (drei Quartette, ein Klaviertrio, ein Streichsextett u. a. m.), Symphonien (6, darunter die fünfte (E-moll) und insbesondere die letzte (H-moll) viel bei uns gespielt), haben seinen Namen auch in Deutschland populär gemacht, während seine Opern, 11 an der Zahl, hier bei uns noch so gut wie unbekannt sind.

Zweifelsohne ist Tschaikowski, obwohl er dem Rohen und Trivialen selbst in seinen besten Werken durchaus nicht stets aus dem Wege geht, eine musikalische Kraft von nicht zu unterschätzender, ja hervorragender Bedeutung. Man darf auf die weitere Entwicklung der russischen Musik, die bisher in der Hauptsache vom Ausland, namentlich Deutschland, abhängig sich darstellt, wohl gespannt sein.

Was die ausübende Kunst, speziell die Violinspieler betrifft, so haben wir hier die Namen Lwow, Gulomy, Yussupow, Besekirski, Galkin, Brodski, Kotek, Gregorowitsch, Kalakowski und Petschnikow zu nennen. Von ihnen haben Yussupow, Besekirski, Brodski und Kotek bereits bei der belgischen, Pariser, Wiener und neuen Berliner Schule Erwähnung gefunden. Die übrigen sollen hier besprochen werden.

Alexis v. Lwow, geb. am 6. Juni 1799 in Reval, trieb seit seinem siebenten Jahre das Violinspiel als Liebhaber, erhob sich aber durch Talent und eindringliches Studium namentlich im Quartettspiel weit über den dilettantischen Standpunkt. Sein Vater, ein russischer Beamter, ließ ihm eine in künstlerischer wie in jeder andern Hinsicht ausgezeichnete Erziehung zuteil werden. Für den Soldatenstand bestimmt, avancierte er im Laufe der Jahre bis zum Generalmajor und kaiserl. Adjutanten. In dieser Stellung wurde es ihm leicht, zugunsten musikalischer Interessen seines Vaterlandes einzutreten, und dies um so mehr, als man ihm im Hinblick auf seine künstlerische Einsicht und Leistungsfähigkeit eine entsprechende amtliche Tätigkeit zuwies. 1836 wurde er zum Direktor der kaiserl. Hofkirchensängerkapelle ernannt. Eine Frucht seines Wirkens in diesem Fache ist die Schrift: „Über den freien und nicht symmetrischen Rhythmus

des altrussischen Kirchengesanges (Petersburg 1859). Lwow war auch als Tonsetzer tätig und schrieb Kirchenkompositionen, Violinstücke, Militärmärsche, sowie mehrere Opern, darunter eine „Undine“, die nächst ihrer Aufführung in Petersburg eine Darstellung in Wien erlebte. Die an das Volkslied „O sanctissima“ erinnernde russische Nationalhymne ist gleichfalls von ihm gesetzt. In höherem Alter traf ihn das Unglück gänzlicher Ertaubung. Er starb am 28. Dezember 1870 auf seinem Gut im Gouvernement Kowno.

Über Jerôme Louis Gulomy fehlen nähere Nachrichten. Man weiß nur, daß er am 22. Juni 1821 in Pernau geboren wurde, sowie daß er zu Anfang der vierziger Jahre in Deutschland mit Erfolg als Solospieler reiste. Seit 1853 war er Hofkapellmeister in Bückeburg. Dort starb er am 18. Oktober 1887.

N. T. W. (von) Galkin, der gegenwärtig die erste Violinprofessur am kaiserl. Konservatorium zu Petersburg bekleidet, wurde daselbst am 6. Dezember 1850 geboren. Im Petersburger Konservatorium unter L. Auer im Violinspiel ausgebildet (seine theoretischen Studien leiteten Johansen und Laroche) genoß er weiterhin noch die Unterweisung von Joachim (1875) in Berlin und Wieniawski (1876) in Brüssel. Um die gleiche Zeit unternahm er Konzertreisen in Frankreich, den Niederlanden und Deutschland, wo er auch einige Zeit als Solist des Bilseschen Orchesters tätig war.

1877 als Solist am Ballett, später als Chef-Kapellmeister am Alexandertheater in Petersburg angestellt, trat Galkin 1880 zunächst als Assistent von Auer, später als Professor der Violinklasse ins Konservatorium daselbst. Seit 1890 leitet er auch das Orchester und die Dirigentenklasse dieses Institutes. Außerdem war er von 1892 bis 1903 Direktor der Symphoniekonzerte in Pawlowsk.

Galkin hat nur wenige Violinkompositionen veröffentlicht, desto bedeutender ist seine Lehrtätigkeit, wie denn alle hervorragenderen Schüler des Petersburger Konservatoriums ihm ganz oder teilweise ihre Ausbildung verdanken. Unter ihnen werden genannt Alexander Roman (Hofkonzertmeister in Moskau), Boris Lifschütz (in Paris), Alexander Sapelnikow (in Berlin), Seligmann und andere.

Charles Gregorowitsch, geboren am 25. Oktober 1867 zu

Petersburg, zeigte schon als Kind ein so hervorragendes Talent zum Violinspiel, daß sein Vater, ein musikalisch gebildeter Liebhaber, sich bewogen fand, ihm selbst die erste Lehre angedeihen zu lassen. Weiterhin genoß Gregorowitsch bis zu seinem 15. Lebensjahre den Unterricht Besekirskis in Moskau und dann denjenigen Wieniawskis, dessen letzter Schüler er war. Sodann begab er sich nach Wien, um dort noch unter Jac. Dont zu studieren. Auch Joachims Unterweisung genoß er eine Zeitlang. Sodann produzierte er sich mit großer Auszeichnung in Paris, Lissabon, Dresden, Leipzig und an anderen Orten. Seit 1886 lebt er in Berlin, von wo aus er seine Konzertreisen unternimmt. An dem Spiele Gregorowitschs werden weicher, voller Ton, makellose Reinheit, sowie große Herrschaft über Bogen und Griffbrett gerühmt. Man rechnet ihn zu den vorzüglichsten Geigern der Gegenwart.

Über Kalakowski, der einer Nachricht zufolge in Kiew oder in Tiflis wirkt, fehlen nähere Mitteilungen.

Alexander Sergewitsch Petschnikow endlich, ein jüngerer vielgenannter, sehr hervorragender Violinist, wurde am 8. Januar 1873 in Jeletz (Gouvernement Orel) geboren. In Moskau, wohin seine Mutter nicht lange nachher ihren Wohnsitz verlegt hatte, hörte ihn ein Musiker, namens Solotarenko, der, von der natürlichen musikalischen Anlage des zehnjährigen Knaben überrascht, riet, ihn aufs Konservatorium zu schicken. Durch ein ihm zugewandtes Stipendium wurde dies seiner Mutter, die in geringen Verhältnissen lebte, ermöglicht. Petschnikow machte den ganzen Kursus dieser Anstalt durch und seine Leistungen waren so vorzügliche, daß er bei seiner Entlassung durch die goldene Medaille ausgezeichnet wurde. Seine Lehrer waren zunächst Arno Hilf, sodann Hřimaly, welch letzterem vorzüglich er seine Ausbildung dankt.

Nach Verlassen des Konservatoriums verweilte Petschnikow einige Jahre in Paris. Doch sagte die Richtung der Pariser Schule seinem Wesen weniger zu, so daß er, nachdem er mehrere Konzertreisen durch Frankreich unternommen, im Jahre 1895 sich nach Deutschland wendete. Sein erstes Konzert in Berlin hatte am 11. Oktober 1895 statt. Die Aufnahme war so glänzend, daß rasch mehrere weitere

Konzerte folgten, und der Künstler schließlich seine ursprüngliche Absicht, wieder nach Petersburg zurückzukehren, aufgab und in Berlin verblieb, wo er noch jetzt wohnt. Von hier aus durch ganz Europa unternommene Konzertreisen haben seinen Ruf befestigt und weit ausgebreitet. Auch Amerika hat er besucht.

Petschnikow, der eine berühmte, einst Ferdinand Laub gehörende Stradivarigeige besitzt, die ihm vorzüglich durch Vermittlung seiner Gönnerin, der russischen Fürstin Urussow zuteil wurde, ist einer der trefflichsten derzeitigen Violinisten. Seine Tongebung ist, ohne besonders voluminös zu sein, doch von bedeutender Intensität, dabei sehr geschmeidig, süß und singend. Die technische Durchbildung erweist sich, wie heute beinah selbstverständlich, als tadellos und sehr beträchtlich. Wenn seine Individualität sich einigermaßen dem lyrisch Zarten zuzuneigen scheint, so beweist andererseits der Umstand, daß er mit Vorliebe Bachs Solosonaten auf seine Programme setzt, die Vielseitigkeit seines reproduktiven Vermögens, welch letztere auch durch die Tatsache bestätigt wird, daß er, was heute mehr bedeutet als vor hundert Jahren, ein ganz vortrefflicher Mozartspieler ist.

Auch in Ungarn hat man es sich neuerdings angelegen sein lassen, für die Pflege eines allgemeineren öffentlichen Musiklebens tätig zu sein. Zu diesem Zwecke wurden in Pest und Ofen eine „Landesmusikakademie" und ein „Nationalkonservatorium" gegründet. Daß die Wirksamkeit dieser Institute keine vergebliche sein wird, ist im Hinblick auf die seither schon in ganz eigenartigen Gesängen und Tanzweisen zutage getretene Musikbegabung des ungarischen Volkes kaum zu bezweifeln. Sind doch aus der Mitte desselben seit der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bereits manche bedeutende Talente hervorgegangen, von denen hier nur an die für das Klavierspiel epochemachende Erscheinung Franz Liszts erinnert sei. Als Violinspieler, deren Heimat Ungarn ist, haben sich, von Joachim, Ludwig Straus, Singer, Böhm, Hauser und Auer abgesehen, in neuerer Zeit bekannt gemacht: Remenyi, Berzon, Csillag, Jenö Hubay und Tivadar

Nachéz. Dieselben haben ebenfalls bereits sämtlich an anderen Orten dieses Buches Erwähnung gefunden und zwar die drei ersten unter der Wiener, Hubay unter der neuen Berliner und Nachéz bei der Pariser Schule.

Schlußbetrachtung.

Wir sind der Kunst des Violinspiels von ihren unscheinbaren, bescheidenen Anfängen bis auf die Gegenwart herab gefolgt. Bei einem Rückblick auf die mannigfachen Stadien, welche sie in einem Zeitraume von drei Jahrhunderten durchlaufen hat, ist leicht erkennbar, daß ihr Entwicklungsleben sich zur Hauptsache nach und nach in Italien, Deutschland und Frankreich (mit Einschluß der Niederlande) vollzog. In dem Lande der Künste geboren und zunächst gepflegt, fand sie mit Beginn des 18. Jahrhunderts teils durch persönliche Überlieferung, teils durch die Bekanntschaft mit italienischen Violinkompositionen, zuerst in Deutschland allgemeinere Verbreitung. Schon waren hier vorher bereits vereinzelte bemerkenswerte Anläufe zu einer kunstgemäßen Handhabung der Geige genommen worden, doch erst zu dem bezeichneten Zeitpunkte gewann das deutsche Violinspiel bestimmte Haltpunkte für eine künstlerisch methodische Richtung.

In Frankreich kannte man zwar die „Königin der Instrumente" schon seit Mitte des 16. Jahrhunderts, entzog sich jedoch lange Zeit in starrer Abgeschlossenheit fremden Einwirkungen, in genügsam prätentiöser Weise auf dem untergeordneten Standpunkt der „Vingt-quatre Violons de la Musique du Roi" beharrend. Dort kam es zu einer Befruchtung durch Italien nicht früher, als in den ersten Dezennien des 18. Jahrhunderts. Die durchgreifende Wirkung dieser Befruchtung erfolgte indes erst tief in der zweiten Hälfte des nämlichen Jahrhunderts. Jede der drei genannten Nationen, denen ausschließlich die normgebende, kunstgemäße Ausgestaltung des Violinspiels zufiel, bildete dieses allmählich in einer ihrer spezifischen

Eigentümlichkeit entsprechenden Weise durch; doch mit dem Unterschiede, daß Italien hierbei, weil tonangebend, völlig autonomisch verfuhr, während Deutschland und Frankreich bis zu Ende des achtzehnten Jahrhunderts mehr oder minder in Abhängigkeit vom Mutterlande der Kunst blieben.

Als die klassische Epoche des Violinspiels vorüber war, als das letztere in Italien hinzuwelken begann, teilten sich Deutschland und Frankreich, zur vollen Selbständigkeit gelangend, in die bis dahin von den Meistern der apenninischen Halbinsel ausgeübte Herrschaft. Frankreich vertrat hierbei überwiegend das durch Locatelli vorbereitete und durch Lolli in der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts zuerst zur praktischen Geltung gebrachte virtuose, Deutschland dagegen vorzugsweise das gediegene tonkünstlerische Element. Die Violinkomposition gestaltete sich diesen Erscheinungen im allgemeinen entsprechend. Auch in ihr ging Italien gesetzgeberisch voran. Norm und Struktur des Sonatensatzes, dieses Prototyps der gesamten höheren Instrumentalmusik, empfingen Deutschland und Frankreich von dort her. Italien war durch eine glückliche Anlage und den rastlosen künstlerischen Gestaltungstrieb seiner Musikgeister bereits im gesicherten Besitze der wesentlichsten Bedingungen dieser musikalischen Grundform, als Deutschland sich eben in spekulativen, doch unergiebigen Experimenten für die Formgebung erging, Frankreich aber über die primitive Bildweise zwei- und dreiteiliger Tanzformen kaum schon hinausgekommen war. Beide Länder eigneten sich auch dieses Resultat des südlichen Kunstvermögens zu. Der eigentliche Entwickelungsprozeß der Violinkomposition vollzog sich indes im engeren Sinne des Worts der Hauptsache nach durch Italiens Musiker. Corelli, Torelli, Vivaldi, Tartini und Viotti waren und blieben zum Anfange des 19. Jahrhunderts die tonangebenden und epochemachenden Meister für die Violinsonate und das Violinkonzert. Die ersteren vier, mehr oder weniger innerhalb des kirchlichen Pathos sich bewegend, schufen sozusagen den klassischen Stil der Violinkomposition und damit auch des Violinspiels. Tartinis Schüler und Nachfolger vermittelten gewissermaßen den endlich konventionell erstarrten Kirchenton mit dem weltlichen Kammer- und Konzertstil, den Viotti im Violinsatz zuerst

zu bestimmter Geltung brachte. Mit ihm gelangte das Pathos einer freien, lebensfrischen Empfindung zum unzweifelhaften Durchbruch. Die Franzosen betraten, gleichwie in anderen Künsten, mit mehr oder weniger Glück den Weg der Nachahmung. Leclair und Gaviniés stellten einzelne Violinsonaten hin, die ihren Vorbildern, ohne Ton und Farbe des nationalen Geistes zu verleugnen, nahe kamen; Rode und Kreutzer schlossen sich im Bereich des Konzertes mit Erfolg dem Beispiel Viottis an, erwarben sich aber überdies ein nicht zu unterschätzendes Verdienst durch die Hervorbringung der stilisierten Violinetüde.

Den deutschen Violinspielern des achtzehnten Jahrhunderts gelang es nicht, im Fache der Violinsonate Erzeugnisse von bleibender Bedeutung hinzustellen, und die tonangebenden Meister der Komposition fühlten sich, mit Ausnahme von Bach, Händel und Mozart, durch die Geige, welche sich vorzugsweise für den monodischen, gesanglich figurativen Ausdruck eignet, im besonderen nicht angezogen. Sie bemächtigten sich vielmehr des vollgriffigen Klaviers, sowie der polyphonen Kammer- und Orchestermusik, um ihre Phantasiefülle im tief kombinatorischen Musikgestalten austönen zu lassen. Nur einem deutschen Geigenmeister, Ludwig Spohr, war es vorbehalten, in der Violinkomposition einen bedeutungsvollen Schritt vorwärts zu tun. Er führte das Violinkonzert in schärfster individueller Ausprägung bis zu künstlerisch vollendeter Durchbildung. Wenn die Violinkonzerte Beethovens, Mendelssohns und Brahms' in gewissem Betracht Spohrs gleichartige Tonschöpfungen noch überragen, so kann dies nur auf die musikalische Gesamtgestaltung, nicht aber auf die violinistische Behandlung bezogen werden, welche bei Spohr eben als unübertroffenes Muster eines spezifisch deutschen Geigenstiles dasteht.

Auf die Vergangenheit zurückblickend, darf man mit Überzeugung aussprechen, daß Violinspiel und Violinkomposition einen wichtigen und wohl den bedeutsamsten Hauptabschnitt ihrer gesamten Entwicklung zurückgelegt haben. Dies wird auch durch eine Umschau in der Gegenwart bestätigt. Italien, im achtzehnten Jahrhundert so blühend und produktiv, hat seit dem Beginn des neunzehnten Jahrhunderts seine dominierende Stellung in dem von uns betrachteten

Gebiete eingebüßt. Die Folgen des Druckes, welcher in politischer und intellektueller Beziehung die Geister dieses von der Natur in seltenem Maße gesegneten Landes ehedem darniederhielt, erzeugte endlich eine beklagenswerte, auf alle höheren Lebensinteressen sich erstreckende Schlaffheit und Apathie. Die erhebende nationale Wiedergeburt, welche die italienischen Volksstämme jüngst feierten, war als sprechender Beweis einer lebenskräftigen Reaktion aufs freudigste zu begrüßen. Sie gewährt die schöne Hoffnung, daß diese edle, so lange gefesselte Nation sich dereinst aufs neue zu hervorragender Bedeutung im Reiche der Künste erheben werde. Doch viel muß vorher noch geschehen. Nicht nur ist Italien gegenwärtig auf die emsigste Verfolgung materieller Interessen aller Art angewiesen, es hat auch während seiner langdauernden Untätigkeit in der schöngeistigen Sphäre Tradition und Verständnis für das reiche Kunstleben der Vergangenheit eingebüßt. Von allen Künsten darf dies behauptet werden, am meisten freilich von der Musik. So tief wie sie vermochten die bildenden Künste nicht zu sinken, einmal, weil sie mehr außerhalb des öffentlichen Lebens stehen, mithin nicht so direkt von den Geschmacksrichtungen des großen Publikums berührt werden konnten, dann aber, weil ihre Ausübung unausgesetzt durch das Beispiel fremder, in Italien schaffender Künstler beeinflußt wurde. In der Tonkunst fiel dieser Vorteil ganz fort, seitdem die musikalische Wechselwirkung zwischen Italien und Deutschland aufgehört hat, seitdem deutsche Musiker nicht mehr um ihres Berufes willen nach dem Süden ziehen.

Wie schlimm es dort seit lange mit der Tonkunst bestellt war, davon zeugt vor allem der traurige Zustand der Kirchenmusik, die wie eine Karikatur auf alles Schöne, Erhabene erscheint. Die einzige Ausnahme möchte hiervon der Sängerchor der sixtinischen Kapelle machen. Dieses Institut ist aber in konventioneller Erstarrung so völlig verzopft, daß es einer Regeneration dringend bedürftig wäre. Sonst ist es schwer zu sagen, ob die beim kirchlichen Kultus beliebte Musik, oder die Ausführung derselben das größere Übel sei. Dazu sind die Leistungen der Organisten von unbeschreiblich dürftiger und geschmackloser Beschaffenheit. Dies Alles mußte sich natürlich auf die weltliche Tonkunst übertragen, die man mehrenteils gesinnungslos

und in einer nur den momentanen Forderungen entsprechenden empirischen Weise betrieb. In richtiger Erkenntnis hiervon machte man seit einiger Zeit rühmliche Anstrengungen, um bessere Zustände herbeizuführen. Die solideren Musiker der Hauptstädte des Landes waren und sind beflissen, durch Einführung deutscher gediegener Instrumentalmusik den Sinn für das Höhere, Edlere zu beleben. Manches Gute ist dadurch schon erreicht worden. Vielleicht ist auch von dem neuen Papst, Pius X., der, wie es scheint, der kirchlichen Tonkunst ein warmes Interesse zuwendet, noch Ersprießliches in dieser Beziehung zu erwarten. Und so darf man den Glauben nicht aufgeben, daß Italiens Söhne weiterhin noch einmal in dem Kunstgeiste ihrer glorreichen Vorfahren wirken werden.

Frankreich war in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts von dem hohen Standpunkte, den es noch zu Anfang desselben in betreff des Violinspiels und der Violinkomposition einnahm, allmählich bis zu bedenklicher Verflachung herabgesunken. Diese Erscheinung stand in dem Leben des modernen Franzosentums keineswegs vereinzelt da. In allen Kunstgebieten trat sie, immer mehr um sich greifend, deutlich zutage. Eine Bevölkerung wie die Pariser, — denn diese kommt hier bei ihrer herrschenden Stellung zum Lande zunächst in Frage — welche die raffinierte Genußsucht in materiellen und geistigen Dingen bevorzugt, an einer zweideutigen Verherrlichung der sogenannten Demi-monde in der literarischen und theatralischen Produktion, sowie in der bildenden Kunst Vergnügen und Geschmack findet, und überall einem sinnlichen, prosaisch nüchternen Realismus mit einer Art resignierter Genugtuung huldigt, — eine solche Bevölkerung mußte notwendig die höheren Zielpunkte des Daseins, der Idealität und einer poetisch vertieften Richtung aus den Augen verlieren. Die Freude an dem virtuosen Effekt, an bestechlich pikantem, doch meist völlig inhaltlosem Ohrenkitzel und an lecker zubereiteten Salonklängen war es, welche die Musiker dieses Landes auf eine abschüssige Bahn führte. Hierüber konnten keineswegs die achtungswerten Bestrebungen einer kleinen Künstlerschar täuschen, welche durch Berücksichtigung der klassischen Musikliteratur den verdorbenen Geschmack heben und läutern wollte. Was in dieser Beziehung in Paris geschah,

gehörte exklusiven, mit deutschen Elementen durchsetzten Kreisen an und ging keineswegs der Masse zugute. Doch läßt sich nicht verkennen, daß neuerdings das Musiktreiben auch in Frankreich wieder mehr Haltung gewonnen hat und zwar dadurch, daß man dort deutsche Kunstpflege mehr als ehedem zum Vorbild genommen. Paris ist freilich nicht mehr jener eine Zeitlang in Mode gewesene Vorort für die ausübende Tonkunst. Dafür aber hat dort ein besserer musikalischer Geist in weiteren Kreisen Platz gegriffen. Dem deutschen Oratorium sind in Paris die Wege geöffnet worden, deutsche Kammer- und Orchestermusik gediegener Richtung beherrscht gegenwärtig die dortigen Konzertprogramme, und auch die in der französischen Schule gebildeten Violinisten finden es unerläßlich, die Schätze der deutschen Geigenliteratur zu studieren und sich zu eigen zu machen, bevor sie ihre künstlerische Wanderschaft antreten. Und wenn sie bei der Wiedergabe derselben auch meistens nicht die Neigung zu virtuosenhafter Darstellungsweise verleugnen können, so muß aus der Beschäftigung mit derartigen Kunstwerken doch ein Gewinn für ihre geistige Richtung, sowie für die von ihnen musikalisch beeinflußten Kreise hervorgehen. So ist denn zu hoffen, daß die Pflege des französischen Violinspiels wieder mehr und mehr dem Geiste der Vergangenheit ebenbürtig werden wird.

Das deutsche Violinspiel konnte in seiner Allgemeinheit belangreichen Verirrungen bisher nicht anheimfallen, weil das von den gehaltvollen Schätzen der heimischen Tonmeister durchdrungene und gesättigte Musikleben der Nation alle schädlichen Auswüchse und krankhaften Wucherungen sehr bald wieder paralysierte. Von großer Wichtigkeit ist dabei freilich, daß dieses Musikleben durch alle Schichten des gebildeten Volkstums gleichmäßig ausgebreitet war. Und hier zeigt sich, wie in vielen andern Beziehungen, das bedeutsame Resultat, welches die politisch vielgegliederte Gestaltung des Reiches für das geistige Leben der Deutschen ergab. Wie man auch über den ebensooft angefochtenen als verteidigten Partikularismus denken mag, es ist unleugbar, daß er einen höchst wichtigen Faktor in der kulturhistorischen Entwicklung der Nation bildete. Nur durch die vielen Zentralpunkte war es möglich, jene durchgängig verallgemeinerte

Bildung in Wissenschaft und Kunst zu erzielen, die dem germanischen Geiste eigen ist. Wenn wir uns heute des schönen Bewußtseins erfreuen können, daß die wichtigsten Schritte zu einer kräftigen Einigung und Zusammenfassung der deutschen Stämme geschehen sind, daß von nun an Deutschland auch in politischer Beziehung die ihm gebührende achtunggebietende und maßgebende Stellung unter den europäischen Staaten einnimmt, so dürfen wir doch die Vorteile weder verkennen noch übersehen, welche aus den ehemaligen Zuständen hervorgingen.

Wurde das deutsche Violinspiel einerseits durch den mit verhältnismäßig geringen Ausnahmen gesunden Geist der öffentlichen Musikpflege vor jeder allgemeineren Entartung bewahrt, so bildeten andrerseits unsre Meister der Instrumentalmusik bis auf Schumann und Brahms herab ein festes Bollwerk gegen die Ausschreitungen, zu denen das welsche Beispiel teilweise und zeitweilig verführte. Sie stellten den Violinisten in den Fächern des Orchester-, Kammer- und Solostiles[1]) immer Aufgaben, die, geschmackbildend und gefühlsvertiefend, eine gehaltvoll edle Behandlung des Instrumentes aufrecht erhielten. Trotzdem aber, daß das deutsche Violinspiel durchschnittlich in ästhetischer Hinsicht nach wie vor noch immer befriedigend ist, droht von einer Seite her eine Gefahr, für welche die Vertreter desselben, unter ihnen aber insbesondere wieder die Lehrmeister, verantwortlich zu machen sind. Diese Gefahr liegt in dem Streben, für das Studium der Geige die Erzeugnisse aller Richtungen verwerten zu wollen. Ein solches Beginnen, obwohl scheinbar von praktischem Nutzen, muß notwendig auf Kosten der individuell charakteristischen Ausprägung im Stil zu einem nivellierenden Eklektizismus führen. An deutlichen Spuren davon hat es im Laufe der Zeit nicht gefehlt. Heterogene Richtungen werden nicht leicht ohne Nachteil miteinander

---

1) Welch ein lebhaftes Interesse die neueren und neuesten Tonsetzer der Geige gewidmet haben, beweisen die Violinkonzerte von Brahms, Bruch, Brüll, Dietrich, Gade, Gernsheim, Goldmark, Goetz, Hartmann, Hiller, Joachim, Lalo, de Lange, Lassen, Litolff, Moszkowski, Raff, Reinecke, Rietz, Rubinstein, Saint-Saëns, Sitt, Stör, Svendsen und Tschaikowski, anderer weniger bekannter Komponisten nicht zu gedenken.

vermischt: Salonturnüre und Glätte des Wesens vertragen sich schlecht mit gemütvoller Wärme, schwunghaft energischer Erhebung und kraftvoller Mannhaftigkeit des Ausdrucks. Der deutsche Musiker soll vor allem ein würdiger Interpret seiner Tonmeister sein, und dazu kann er im eifrigen Streben nach äußeren Vorzügen nimmermehr gelangen. Auch bei Verfolgung rein technischer Zwecke ist dies zu beherzigen. Seit dem Anfang des neunzehnten Jahrhunderts ist das Übungsmaterial bis zu einer solchen Höhe und Mannigfaltigkeit angewachsen, daß es geboten erscheint, mit reiflichster Bedachtsamkeit das Beste für den angestrebten Zweck auszuwählen [1]), um den Schüler nicht durch ein Übermaß des mechanischen Exerzitiums seelisch abzutöten.

Die Technik des Violinspiels beruht, abgesehen von der Tonbildung, im Grunde doch nur auf einem Finger- und Armgelenkturnen. So wichtig es nun ist, dieses Turnen mit größter Gewissenhaftigkeit zu betreiben, weil davon die Freiheit einer Kunstleistung abhängt, so darf man ihm doch niemals eine größere Bedeutung zuerkennen, als die des Mittels zu einem höheren Zweck. Leider aber gibt es noch immer Geiger, deren Kunstverstand und Gefühlsvermögen nicht in Kopf und Herz, sondern in den Finger- und Handgelenken liegt. Es hat etwas Menschenunwürdiges, begabte Naturen ihre Kräfte der mechanischen Dressur opfern zu sehen, anstatt ein geistig gehobenes und geadeltes Kunstschönes mit Verleugnung jedes egoistischen Gelüstes darzustellen.

Heute reicht es nicht mehr hin, den Tagesbedürfnissen gerecht zu werden, denn nicht nur die nächste, sondern auch eine fernere Vergangenheit macht ihre Ansprüche an die heutigen Repräsentanten der Kunst. Diese Erscheinung ist keine zufällige, sondern eine notwendige. Es hat eine tiefe Bedeutung, daß Deutschlands beste Musiker auf Bach, Händel und andere ältere Tonkünstler zurückgehen. Durch eine hingebende Beschäftigung mit denselben wird nicht nur das kunsthistorische Verständnis geweckt, welches noch immer ein großer

---

1) Schätzbare Haltpunkte für die zum Geigenstudium auszuwählenden Werke bietet A. Tottmanns trefflicher „Führer durch den Violinunterricht“, Leipzig, Schuberth u. Co., dritte vervollst. Aufl. 1902.

Teil der Musikbeflissenen in empfindlichster Weise vermissen läßt, sondern auch eine ernste Sinnes- und Geschmacksreinigung hervorgebracht.

Ähnlich verhält es sich mit der Violinliteratur der älteren Meister. Die edle, stil- und gehaltvolle Bildweise derselben kann nur wohltätigen Einfluß auf die moderne, in manchen Beziehungen unerfreuliche Violinkomposition und nicht minder auf das Violinspiel ausüben. Die erneute Herausgabe einer nicht geringen Anzahl ihrer Schöpfungen bietet jedem die Möglichkeit eines eingehenden Studiums[1]).

Die Epoche der Geiger-Originale ist vorüber. Sie konnten nur zum Vorschein kommen, solange Technik und Ausdrucksvermögen der Violine noch nicht zu voller Entwicklung gelangt waren. Jetzt liegt der Schwerpunkt der Kunst des Violinspiels darin, die Meisterwerke der Klassiker in ihren verschiedenen Gattungen zu vollendeter, musikalisch schöner und charaktervoller Darstellung zu bringen. Und wer dies vermag, dem fällt die Siegespalme zu.

---

1) Wir erwähnen an dieser Stelle noch eine derartige Sammlung: „Meister-Schule der alten Zeit", enthaltend 24 Violinsonaten des 17. und 18. Jahrhunderts (meist von italienischen und französischen Meistern, doch auch deutschen, z. B. Fr. Benda) nach den Originalausgaben, für Violine und Klavier bearbeitet von Alfred Moffat (Berlin bei Simrock).

Violinschulen

von Mitte des 17. Jahrhunderts bis auf die Gegenwart[1]).

Abel, Louis, Violinschule. (1880.)
Alard, Delphin, École de Violon. (1815.)
Albay l'aîné, Méthode de Violon. (1791.)?
André, Joh. Anton, Anleitung zum Violinspielen. (1855.)
Baganz, Violinschule. (1887).
Baillard, Méthode de Violon. (?).
Baillot, Pierre Marie François, L'art du Violon, nouvelle Méthode. (1834.)
—— Méthode de Violon adoptée par le Conservatoire, avec Rode et Kreutzer. (1771—1842.) Die deutsche Übersetzung erschien 1814.
Barnbeck, Fr., Theoretisch-praktische Anleitung zum Violinspiel mit besonderer Rücksicht auf den Selbstunterricht. (Vor 1851.)
Bauer, Siegmund, Theorie und Praxis des Violinunterrichts. (1876.)
Bedard, J. B., Méthode de Violon courte et intelligible. (1800.)
Bériot, Charles de, Méthode de Violon en trois parties. (1858.)
—— École transcendante du Violon. Annexe de la Méthode. (1867.)
Bernards, Jos., Elementar-Violinschule für den Gebrauch in Anstalten sowie für den Privatgebrauch. (1889.)
Berr, Vollständige Violinschule für den Selbstunterricht als auch für den Massenunterricht an Studienanstalten ꝛc. (1880.)
Birgfeldt, C., Neue praktische Violinschule. (Vor 1844.)
Blied, Jacob, Elementar-Violinschule für Präparanden-Anstalten und Lehrer-Seminarien. (1875.)
Bornet l'aîné, Méthode de Violon et de Musique, etc. (1788.)
Braun, B., Violinschule für Anfänger und etwas Geübtere. (Vor 1851.)
Brähmig, H., Praktische Violinschule. (1862.)
Bruni, Anton Barthélemy, Nouvelle Méthode de Violon. (1784.)
Burg, R., Das Büchlein von der Geige, oder die Grundmaterialien des Violinspiels. (1864.)

---

1) Das obige Verzeichnis macht ebensowenig Anspruch auf Vollständigkeit, wie auf die durchgängige Richtigkeit der demselben hinzugefügten Jahreszahlen. Es ist alphabetisch und nicht chronologisch geordnet worden, weil bei einem Teile der Violinschulen die Zeit der Veröffentlichung nicht genau und in manchen Fällen gar nicht zu bestimmen war.

Buttſchardt, Carl, Violinſchule. (1885.)
Campagnoli, B., Méthode de Violon. (1823.)
Cartier, Jean Baptiſte, L'art du Violon. (1798.)
Cohn, Praktiſche Violinſchule. (1871.)
Corrette, Michel, L'art de se perfectionner dans le Violon etc. (1783.)
Czerny, J., Violinſchule. (1881—1882.)
Courvoiſier, C., Méthode de Violon. (1892.)
Dancla, J. B. C., Méthode élémentaire et progressive du Violon. (1855).
David, Ferdinand, Violinſchule. (1863).
Demar, J. S., Nouvelle Méthode abrégée de Violon etc. (1808.)
Dominik, Fr., Neue theoretiſch-praktiſche Violinſchule in zwei Abtheilungen. (Vor 1844.)
Dont, J., Theoretiſche und praktiſche Beiträge zur Ergänzung der Violinſchulen und zur Erleichterung des Unterrichts. (1881).
Dupierge, F. T. A., Méthode de Violon. (Vor 1815.)
Eichberg, Jules, Nouvelle Méthode pratique et abrégée de Violon. (1858.)
Eckhardt, Praktiſcher Unterricht zur Erlernung der Violine. (Vor 1844.)
Faure, F., Nouveaux principes de violon. (?).
Fenkner, J. A., Anweiſung zum Violinſpielen. (1803.)
Ferrara, B., Lo studio del Violino. (?).
Flade, Oswald, Elementar-Violinſchule. (1872.)
Fraatz, Materialien für den Violinunterricht. (1877.)
Fröhlich, Violinſchule. (Vor 1844.)
Galeazzi, Francesco, Elementi teoretico-pratici di musica, con un saggio sopra l'arte di suonare il Violino etc. (1791.)
Garaudé, Méthode de Violon. (?).
Gebauer, M. J., Principes élémentaires de la Musique, Positions et Gammes. (Vor 1844.)
Geminiani, Francesco, The art of playing the violin etc. (1740.)
Grünwald, Adolph, Finger- und Streichübungen. (Vor 1844.)
Guhr, C., Über Paganinis Kunſt, die Violine zu ſpielen. Anhang zu jeder Violinſchule. (Vor 1844.)
Guichard, École de Violon à l'usage du Conservatoire. (Vor 1851.)
Hamel, E., Neue praktiſche Violinſchule. (1870).
Heinze und Kothe, Theoretiſch-praktiſche Violinſchule für den Violinunterricht (1873.)
Henning, Carl, Praktiſche Violinſchule. (Vor 1851.)
Hering, Carl, Elementar-Violinſchule. (1810).
" Elementar-Violinſchule und Elementar-Etüden. (1857.)
" Methodiſcher Leitfaden für Violinlehrer; zu ſeiner Elementar-Violinſchule. (1857.)

Hermann, Friedrich, Violinschule. (1879.)
Herrmann, Gottfried, Theoretisch-praktische Elementar-Vorschule. (1879.)
Hertrich, Vorschule für den Violinunterricht. (1880.)
Hiebsch, Leitfaden für den Violinunterricht, zunächst an Seminarien. (1880.)
Hiller, Joh. Adam, Anweisung zum Violinspielen. (1793.)
Hofmann, Richard, Violinschule. Theoretisch-praktischer Lehrgang zur Erlernung des Violinspiels. (1881.) op. 31. — Ders.: Elementar-Violinschule op. 84.
Hohmann, C. H., Praktische Violinschule. (Vor 1851.)
Hone, Jules, Méthode de Violon. (?).
Hoppe, W., Der erste Unterricht im Violinspiel, besonders für Präparanden-Anstalten und Seminarien. (1860.)
Huber, Carl, Neue theoretisch-praktische Violinschule. (1875.)
Kableček, L. H., Theoretisch-praktische Violinschule für Lehrende und Lernende. (1867.)
Kastner, G., Elementar-Violinschule. (Vor 1846.)
Kauer, Ferd., Kurzgefaßte Violinschule für Anfänger. (1787.)
Kayser, H. E., Neueste Methode des Violinspiels. (1867).
Kewitsch, Theodor, Elementar-Vorschule für Schulamtspräparanden und Seminaristen. (1880.)
Kindscher, Louis, Elementar-Unterricht für Violinspieler. (Vor 1844.)
Kling, H., Violinschule. (1888.)
Koch, Gustav, Kleine praktische Violinschule. (1881.)
Köhler, Pius, Praktischer Leitfaden für den Violinunterricht 2c. (1875.)
König, C., Violinschule. (1884.)
Kroß, Emil, Die Kunst der Bogenführung. (1892.)
L'Abbé le fils, Principes du Violon etc. (1790.) (?)
Lachnith, Violinschule. (?).
Lehmann, J. G., Theoretisch-praktische Elementar-Violinschule. (1878.)
Léonard, G., Gymnastik des Violinspieles. (1861.)
Linnarz, Rob., Praktische Violinschule. (1882.)
Löhlein, Georg, Anweisung zum Violinspielen 2c. (1774.)
Lorenziti, Bernardo, Principes ou nouvelle méthode pour apprendre facilement à jouer du Violon. (Vor 1844.)
Magerstädt, F., Praktische Violinschule. (1863.)
Malát, Jan, Theoretisch-praktische Violinschule mit böhmischem Text. (1882.)
Mazas, J. Féréol, Méthode de Violon. (Vor 1844.)
Meerts, L. J., Elementarschule für Violine mit Begleitung einer zweiten Violine. (1859.)
Meilhan, P. C., Die Schule der Geläufigkeit. (Vor 1844.)
Mettner, C., Praktische Violinschule. 1. Cursus. (1858.) 2. Cursus. (1859.)
Meyer, L., Schule der dritten Lage für die Violine. (1858.)
Michaelis, F., Praktische Violinschule. (Vor 1844.)

Mollenhauer, Ed., Praktischer Lehrgang für die Violine. (1866.)
Montéclair, Michel Pignolet de, Méthode pour apprendre à jouer du Violon. (1720.)
Mozart, Leopold, Versuch einer gründlichen Violinschule. (1756.)
Müller, W. A., Die erste Lehre im Violinspielen. (1866.)
Nejedly, Roman, Praktische Violinschule für Anfänger. (1881.)
Oberhoffer, H., Der erste Unterricht im Violinspiel mit besonderer Rücksicht auf den Unterricht in Präparandenanstalten und Seminarien. (1874.)
Panofka, Henri, Méthode de Violon pratique. (1807.)
Papini, G., Violinschule. (?).
Pastou, Etienne Jean Baptiste, Méthode pour le Violon. (1836.)
Perrin, Violinschule. (?).
Püschel, Jul., Elementar-Violinschule. (1857.)
Rehbaum, Th., Elementar-Violinschule. (1873.)
Reichelt, G., Fingerzeige für den elementaren Violinunterricht. (1867.)
Ries, Hubert, Violinschule für den Unterricht. (1842.)
Rosenkranz, Fr., Praktische Violinschule. (?).
Sattler, H., Chor-Violinschule, zunächst für Präparanden-Anstalten ꝛc. (1863.)
Schiedermayer, Theoretisch-praktische Violinschule. (Vor 1844.)
Schletterer, H. M., Erster Unterricht im Violinspielen. (1856.)
Schmidt, Violinschule. (?).
Scholz, Richard, Neue praktische Elementar-Violinschule. (1889.)
Schön, Moritz, Praktischer Lehrgang für den Violinunterricht. (Vor 1851.)
Schradieck, H., Schule der Violintechnik. (1875.)
Schröder, Hermann, Preis-Violinschule für Lehrerseminarien ꝛc. (1880.)
Schubert, Louis, Violinschule nach modernen Principien. (1882.)
Schultz, August, Praktische Violinschule. (1879.)
Schweigl, Ignaz, Grundlehre der Violine. (1785.)
Sering, F. W., Elementar-Violinschule, besonders für Präparandenanstalten ꝛc. (1857.)
Sevcik, O., Schule der Bogentechnik in 3 Abteilungen. (1894.)
Simpson, Christopher, Instructions for the Treble-Violin etc. (1660.)
(Der vollständige Titel dieses zugleich für die Viola bestimmten Werkes befindet sich S. 99 d. Bl.)
Singer und Seifritz, Große theoretisch-praktische Violinschule. (1881.)
Solle, F., Praktische Violinschule in sechs Heften. (Vor 1851.)
Spohr, Louis, Violinschule in drei Abtheilungen. (1831.)
Stein, F., Der erste Unterricht im Violinspiel. (Vor 1851.)
Straub, C. G., Kurze Anleitung zum Violinspielen für Lehrer und Lernende. (Vor 1844.)
Tessarini, Carlo, Nouvelle Méthode pour apprendre par théorie dans un mois de temps à jouer du Violon. (1717?) (1762.)

Thiémé, Frédéric, Principes abrégés de musique, à l'usage de ceux qui veulent apprendre à jouer du Violon. (Vor 1802.)

Tischler, Ignaz, Methodische Violinschule. (1862.)

Tonelli, Metodo completo per il Violino. (Vor 1844.)

Urban, H., Theoretisch-praktische Elementar-Violinschule. (1881.)

Vanneck, Violinschule. (?).

Venzl, Jos., Vollständige Schule des Lagenspiels. (1891.)

Volkmar, A. V. W., Violinschule. (Vor 1844.)

Waldenfeld, v., Kleine Violinschule beim ersten Unterricht. (Vor 1844.)

Wälder, G., Violinschule zum eigentlichen Hausgebrauch, oder zum Unterricht für Zöglinge für Stadt und Land. (1856.)

Wanski, Joh. Nepomuk, Grande Méthode de Violon. } (Vor 1844.)
" " Petite Méthode de Violon. }

Waßmann, Carl, Vollständig neue Violinmethode. (1889.)

Weiß, Jul., Praktische Violinschule. Bd. I. (1856.)
(Ist weiter fortgesetzt worden.)

Wichtl, G., Praktische Violinschule. (Vor 1851.)

Wittich, Ed., Grundlehre, Anleitung zum Violinspiel für Lehramts-Candidaten der Volksschulen. (1865.)

Witting, L., Violinschule. (1880.)

Wlicek, Carl, Violinschule (1833.)

Wohlfahrt, H., Schule der Anfänger im Violinspiel. (Vor 1844.)

Wöhning, Elementar-Violinschule, zunächst für Präparandenanstalten ꝛc. (1879.)

Woldemar, Grande Méthode de Violon. (1750—1816.)

Wolgast, Th. A., Praktische Violinschule für die ersten Anfänger nach einer zweckmäßigen Methode. (1860.)

Wranitzky, Anton, Méthode de Violon. (1761—1819.)

Wranitzky, Paul, Violinfondament, oder kurzgefaßte Violinschule. (1756 bis 1808.)

Zannetti, G., Jl Scholare di G. Zannetti per imparare a suonare di Violino ed altri stromenti. (1645.) (?)

Zimmer, Fr., Praktische Violinschule für Seminarpräparanden und Seminaristen. (1879.)

Zimmermann, C. F. A., Praktische Violinschule, 1. Aufl. vor 1844; zweite verbesserte und von Franz Schubert vollendete Ausgabe. (Vor 1851.)

Namen- und Sachregister.

